

潮 剧

音乐资料汇编

(七)

理论资料选辑

内部资料
仅供参考

潮剧音乐工作组 整理
广东潮剧院

中国音乐家协会广东分会
中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲工作室
广东民间音乐研究室

编印
64.12

汕头市文化馆翻印 79.6

潮剧源流及历史沿革

张伯杰

(一) 潮剧的流佈及名称

潮剧是广东省主要的地方剧种之一。流佈区域除了潮汕地区诸县郊之外，东至闽南的龙岩、龙溪专区，西至惠阳老区的陆丰、海丰，北至客属的五华、大埔、兴宁等地。数十年来，潮剧团也曾到过上海、台湾、香港、澳门等地，随着潮州人侨居外洋，也曾远渡至泰国、越南、马来西亚等地。目前，在国内潮汕有十一个职业潮剧团，闽南有三个职业潮剧团经常演出，在国外，南洋各主要城市也有数十个潮剧班社经常演出。艺人多至万人，国内外的观众，当不止千万人以上，有着广泛深厚的群众基础。

潮剧原名“潮音戏”，又名“白字戏”，一般统称潮州戏。潮语有谓：“正字母生白字仔”，并相传正字戏生白字戏；“白字”是“正字”的对称语，是潮州人指潮语与官话二者的对称词；由此可知以潮州语演唱的“白字戏”极可能出自以官话演唱的“正字戏”（即正音戏）。

(二) 潮剧源流及潮州早期剧坛概况

潮剧是一个历史悠久的古老剧种，它的源流和形成年代，目前虽然还没有发现较详细的史料记载，但根据潮州社会经济地理概况，当地的史料记载，以及已经发掘出来的潮剧传统剧目、音乐唱腔、剧目等材料研究，可以推断，它的形成约有四百年以上的历史；至于它的来源，基本上是从宋元南戏、弋阳系统诸腔为共宗，经过综合昆腔、汉剧、秦腔、民间歌舞小调而逐渐脱胎演化为一单独的地方大剧种的。

潮州是唐宋以来南方边疆；为历代显宦达官左迁贬谪之地，地方史料历历可考；寰宇记载：“煮海为盐，稻得再熟，蚕有五收”，自古以来堪称富庶。尤其是潮州地处滨海，为宋、元明南方对外贸易出入港埠之一，文物荟萃，经济繁荣，特别是史上曾经过宋室南渡，大举移民，中原文物衣冠多流播入潮，

也成为促进当地文化艺术较早发达的重要因素。因此，民间习俗对酬神巫祀，泡梨宴伙，礼佛课颂，笙箫管弦等，多承袭古风，极为盛行。就戏曲而言也特别发达，明清以来先后相继有“纸影戏”、“正音戏”、“昆腔”、“秦腔”、“汉剧”诸古老剧种流播入潮州。至今有的剧种尚存，有的已成绝响，有的已起了泛化。但其在潮州泛唱，有的比潮剧为先，有的是在潮剧形成之后，因此以乡土戏曲，童伶班面貌出现的潮剧，其孕育形成当然和上述诸外来剧种都有了密切的血缘关系。

潮剧未产生之前，流传入潮州最早的戏曲，除了纸影戏之外，首推正音戏。明代潮人记宋元翰传说：“平生躬修，率物一秉乎礼，凡戏剧之俗，翕然丕变。”宋元翰是在明正德九年（公元1514年——离今412年）为潮阳知县，可知自明正德前后潮州已有戏曲了。至嘉隆万历年间潮州贤理家门也多酷好戏剧，当地史载已利可考；如嘉靖（公元1522——1566年，离今390年）年间，海阳（即今潮阳）林大钦“举巍科后，纵膺手台榭声伎。”御史陈大猷（潮阳县人）之四公子，“家蓄乐伎，其行乐图尚存，以往元祖必歌挂之。”那个时候，所流行的戏曲当指“正音戏”。

正音戏究竟居何腔调？因早已成绝响，一时难有明确的答案。考潮州前遗下戏馆“梨园公所”，内碑记刊：咸丰九年众梨园子弟修建，又载下许多正音班名字，并有供奉戏神“国元师”塑像，旁有童子二人，手执书卷，书有“翰林院”三字。相传国元师是唐天宝曲师，总管梨园，本姓留名林，官翰林院士；奉旨平番加封元师，不辜犯罪，而改姓国，六月二十四日诞辰。潮剧从正音班承继下来开锣泛唱的吉祥例戏，有李世民净棚（净棚——即驱邪除疫之谓），八仙庆寿，踏桃会，京城会（吕蒙政高榜第名），仙姬送子（董永七姐故事）诸折，至今潮剧艺人还能以“正音”泛唱。这些例戏曲词典雅，其伴奏以唢呐领奏，唱腔从右，如八仙庆寿应用的曲牌王母会又点江，众仙上奏新水令，众仙上宴奏吹鼓、仙歌、泡美酒，散宴奏满江引等等，其曲牌均连奏而成一套。听之仍保存“其节以数，其调喧”格调。李世民净棚念诗有说：“彩结梅台巧艳装，梨园子弟有牙方，白白却是翰林造，造个离合与悲欢，来者乃也流传。”因此艺人多说：“正音戏来自唐朝梨园戏。”唯考唐史所载，只见唐玄宗“分乐部为二，堂下立奏，谓之

五部後，堂上坐奏，獨之坐部伎”。只有歌舞，而未见有戏，
唐书礼乐志有载“玄宗既知音律，酷爱法曲，选坐部子弟三百，
教于梨园，声有讹者，帝必觉而正之，另置梨园弟子，居宜春
北院，梨园法部，更置小部音声三十余人。”想“梨园”二
字之名必由此，今则已成为各地剧种戏班之统称。故其传说正
音戏系自唐代梨园戏，似尚值得研究。正音戏又名“竹帘戏”，
因泡制时台面张挂竹帘为幕，其例沿用至其绝响，一直传到潮
剧十余年前还承其旧俗张挂之。考竹帘之张挂，系沿用元代勾
栏之旧规，“弄璋集”及“辍耕录”弄扮，记元名优有珠帘秀，
窗帘秀、帘前秀诸名，当时泡戏是在帘前。由此推断可能正音
戏也曾承继了元代杂剧院本的一部分影响。

但根据实际情况，加以查考，潮剧之有正音戏是在明正德
前后。当时南北戏曲之流变已从宋元杂剧，金元院本，而逐渐
演化下来，出现了南戏。南戏又称戏文，明以后偶之传奇，王
国维的“宋元戏曲史”说：南戏“渊源于宋，殆无可疑”。据
刘一清之“钱塘遗事”所载，可知宋度宗咸淳四年（公元
1268—1269年，属今688年）期间，贾似道为相的时候，已很
流行。直至元代（1280年）以后，明嘉靖隆庆以前（公元1572
年，属今384年）南戏曾与北杂剧并立，在南方演化而为弋阳、
海盐、余姚诸腔，正是方兴未艾。闻达先生在“瀛涯琐志”文
中所介绍的英国牛津大学收藏的中文书籍中，有明万历年刊的
“荔镜记戏文全集”，系属传奇体裁（即闽南泉州，潮州流行
的民间故事“陈三五娘”）。由此可知，明万历年间尚有旧本，
荔镜记戏文在潮、泉两地泡唱并已刊印，流传至今“荔镜记”
绝段诸折仍作为潮剧传统剧目泡出，所以说，南戏在那个时候
流播入潮州，是有相当根据的。徐渭“南词叙录”（嘉靖三十
八年）说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西、两京、湖南、闽
广用之。”潮州地处闽粤赣边界，当时正音戏可能也即弋阳腔
或为弋阳腔的支派；至今潮剧仍遗下不少弋阳旧唱，有一定历
史渊源无疑。

再说纸影戏，在潮州则有更悠久的历史，似在南宋期间，
先于正音戏流播潮州，潮人最尚影戏，凡乡村酬神庙会，常有
棚泡。潮州纸影有竹窗和阳窗之别，竹窗为原来之纸影戏，以
牛皮雕形，用彩色妆饰，作为纸影皮身，表演时台内置一油灯，
台面装一竹筐，以白纸糊窗，借灯光以映射泡出。清末，有改

纸窗为玻璃窗，蒙皮影不用。以稻草作圆身，纸斗木足，泥塑头面，仿傀儡之戏装，背后反双手穿上铁线三根，作为操纵，称之“圆身纸影”，旧时表演以影现，泡化之后则以形现，皮发展至后期所置玻璃窗也废去，改用绣幕竹帘，并布置小桌椅，从此，便号“阳窗纸影”。早期“阳窗纸影”也称“正番班”，以竹帘为幕，其腔调锣鼓均与正番戏同。考影戏起于北宋以前而盛行于南宋，传至清代，潮州纸影与漳州纸影齐名。潮州纸影戏或自何腔，现在仍缺考证材料；然据孙楷第在“傀儡戏考原”中说：“影戏或谓仿汉武帝时李夫人事，吾州长安镇多此戏。查其门岐蜀左荷官曲词谓：长安位于前至夜高唱弋阳腔，盖缘绘革为之，至以辟蠹也。”岐蜀字药师撰行，孙与纂并乾隆时人。据此知乾隆时海宇长安镇影戏唱弋阳腔，弋阳腔固兼南北曲者也。潮州纸影历史悠久，经过漫长的历史沿革，表演上已从竹窗泡变而为阳窗，泡唱则从“正番”经过明清之后递变而为潮腔，发展至今日，无论从剧目音乐，声腔，都和潮剧同出一轍，也还保存弋阳腔旧韵。

综上所述，说明正番戏与纸影戏在宋、元、明期间在潮州已盛行，这正是标帜着宋元南戏，弋阳腔，早在潮州已有所传播或影响，这些历史事实，对后期潮州戏曲的流变当然产生深刻的影响，特别是对潮剧的形成和发展，可以说是先头已奠不了较踏实的根基。

(三) 潮剧的萌芽及成长

潮剧的萌芽有二种说法：一说为直接脱胎自“正番戏”，云现了“半和反”班子，兼唱“正番”与“潮音”而逐渐形成潮腔。一说为正番戏在潮州流播之后，影响了原利民间歌舞，因而促成其泡斐渐以潮音模仿正番泡唱乡土戏，云现了农民业余或半业余的塗脚戏，秧歌戏而成长起来，成为潮州戏。这二种说法均有一定根据，足以置信。

兹就二种情况的沿革，加以概述之：

一、明末以来，外方剧种相继又叩潮州之门。昆腔自明嘉靖年间，综合弋阳，余姚，海盐诸腔之后，已经是奇诸腔之冠，风靡南北，自然也流传入潮州。为当地显贵达官所提倡爱好。昆腔“文词典雅，曲调柔媚，足以荡人”；正番戏主唱弋阳腔。

“其布以数，其调唱”，难免相形见绌，遂施其次。当时的正音班，一面吸收昆腔昆唱，以挽其颓势，一面由于不满达官显贵之赏识，转而更多的流布于乡场民间，也就出现“正音”“潮音”兼唱的“半班反”班子（上半班唱正音、下半班唱潮音），其易腔之风愈来愈盛，由是逐渐出现潮腔。清乾隆年间李调元“南越笔记”有载：“潮人以土音唱南北曲者曰潮斗戏”。可知初期的潮剧系脱变于正音戏，“半班反”班子就是其体泡变的史实，这泡变过程促使潮剧基本承受正音戏的传统，所唱唱者也就是弋阳腔的变调当无可疑，但正音戏为成人班，潮音戏为童伶班，各自有其泡唱表泡规格，正音班终不能一变而为潮音班，正如成人不能变为童子一样，其道理显而易见，所以从正音到潮音，其“半班反”似是完成了易腔的泡化而已。

二、明清以来，潮州民间普遍出现各种土生土长的歌午；有唱秧歌，关戏童，斗蛋歌等习俗。每逢岁暮、元宵及春二、三月，乡社游神常和秧歌班唱戏，皆以壮年粉装画眉饰梁山泊一四零八好汉，各执短棍二支，也有持一小鼓者，配以大鼓大钹，且击且舞，甚为壮观。这种午蹈，有说为宋代之“踏鼓”“打柷胡”之遗。及后期秧歌之最后则出现农家自扮的简单民间故事小戏，以土腔泡唱如双槌撞，敲四板，耍和尚，十八枝打花鼓等，并配以民间擅长之笙箫吹管，或弦索锣鼓为伴奏，且行且泡唱，俗称“秧歌后棚”，或称之为“秧歌戏”。古时中秋前后，民间又有关戏童之俗；泡时先由主事赴田间捧土一枚归，置于香炉之中，陈瓜果香烛拜之，偶之请田元帅，群童各执香火一炷，上下左右摇荡，如鱼贯飞萤，火光缕缕闪烁，众人齐声奉咒语，推云一二人脚色，跪坐中央，指香闭目直至香落跃起，点定戏目，令之泡唱，于是也就唱起来，所唱戏目，皆非受术者所熟悉，如唤其名字，受术者即醒。这种关戏童，想必是垂传甚古之巫术；所奉祀之神也即音戏的戏神，其泡唱有仿“正音”，也有“潮音”之腔调。此外潮州的土著“在山为番，在海为蛋”，最早就有以方言斗蛋歌，唱蛋歌之风俗流传，这是一种纯粹泡唱的民歌。顺治间吴颖为潮州知县，其新修府志述及潮州民间歌午颇详，有载：“松潮歌午，传粉嬉游于今渐盛。其歌轻脆，调广相半，中无英字，而独用声口相授曹好之，以为新声。”又载：“仲春祀祖先，坊乡多泡戏，场曰：孟月灯，仲月戏，清明墓祭。”根据其叙述，那个时候，

“松潮歌午”“傅粉嬉游”的民间歌午已相当盛行，所指的“坊乡多挖戏”当指戏曲之风盛，同一时期周毓勋修潮州府志又说：“凡乡社中挖剧多者相夸状，所挖传奇，皆习南音而操土风。”证明潮州地方歌午，民间小调受正声戏影响之后，吸收之并加以溶化而形成潮腔戏曲，所以有说：“所挖传奇，皆习南音而操土风。”

由民间歌午成长起来的潮腔戏曲，初期的规模必是有以相传席地而挖的“金脚戏”。它原是农家业余娱乐，和关戏童、纸影戏等形式有关。应用童子挖唱的规模极简单的小戏。夜后逐渐挖化，成为农民半业余性质的半班子戏，在田野中草々搭台挖唱，相传其戏衣道具咸盛于农家撑杆之槁圆大桶中，台上以晒谷之竹席遮顶，故称为“撑桶戏”。也称“竹中戏”，因是物々形成职业班子。初期正音班与潮音班有极亲密的尊师关系，相传每游神赛会，如挖戏多班，诸班登台，各布置妥当，必待正音班开锣，而潮音则最末，收锣也如之，很久的一段时间，潮音班存有何正音班尊而倚安之惯例。彼此关系，行辈规矩，极为严格。但是尽管如此，新兴的潮剧，来自民间，是以乡土之风撞胜，长于吸收，发展自己，因此愈来愈为广大群众所欢迎。而原有的正音戏，虽尽力易腔而歌，出现了“半腔反”，甚至兼唱昆腔，但仍不能挽回其颓势，终而成绝响。

后来“面秦”、“外江”诸剧种传入潮州。“面秦”为秦腔，潮人称为“乱弹”，“外江”是汉调，改名“汉剧”，这些外来剧种，相继为达官显贵赏识，每游神庙会必多加聘请也风靡一时，潮剧又再次在剧目表演音乐等获得该二剧种的深刻影响，如汉剧名师崇缺、李毛先后留在潮剧班社为师，搬挖了不少汉剧戏目，在音乐、曲牌、介头、唱腔都留下汉剧的痕迹。而更促成潮剧日见壮大发展，传至同、光之际，潮剧已日趋成熟，不单取早日正音戏以代，甚且席冠面秦、外江之上，风靡全境，据光绪二十八年潮东日报载：“时潮州梨园，分外江与潮音，而潮音凡有二百余班，也为潮州戏之鼎盛时代。”

清末以来，潮剧经历了不少当地社会的动乱和沿革；尤其是军阀战争，国民党反动派统治时期；对潮剧的蹂躏鄙视，抗日战争潮汕大饥荒的影响，新兴班社日少，而至解者日多，艺人多沦落星散，远涉重洋谋生，直至1949年潮汕解放前夕，仅存下六个潮剧团，艺人只有五百余人，而沦落外洋，在泰国、

越南、马来亚等地的班社艺人还比国内多好几倍。

(四) 发展到现阶段的潮剧

潮剧三百余年来的泡化，从内容到形式上的积累，都较多的保存了丰富的宋、元南戏，弋阳腔的剧目和表演特点。至今南戏可考者，而后人所称为元、明、荆、刘、拜、杀四大家的戏文，以及元、明年间流行的琵琶记、蕉帕记、破窑记，成为弋阳腔所有的剧本是戏，如珍珠记、槐荫记、访友记、彩楼记等尚有它的片段或全连在潮剧的传统剧目中泡化。其戏文典雅细致，多数保存了优美的唱腔曲牌结构，如珍珠记、扫窗会一折，其套曲有一定的正曲尾声，以同宫调不同牌名的若干曲牌连串起来成为一套，而其例戏如：八仙庆寿蟠桃会、京城会仙姐妹子等则由多个不同宫调而同调性的若干不同牌名的曲牌连串起来成为一套。这些均证明潮剧多少还保存南北曲合奏的特点，而弋阳腔所具有的大锣大鼓，有午台上的夸张动作，以及“不分生、旦、丑、净，各个角色同场皆唱，有二人三人合唱一曲，或合唱曲尾，一人唱众人帮腔”等风格仍一直保存下来。另一方面：它也较集中地保存了当地民间故事戏，吸收提炼了当地民间锣鼓乐、古词曲调、佛曲、法曲、小调、民歌而形成了具有地方色彩、田园风趣、生活气息的剧目，如杨子良讨亲、桃花过渡（苏六娘片段）、陈三五娘（荔枝记）、剪月容、龙井渡头别娇妻，丑戏金来满、柴房会、卖牛开刀等，可以说：发展到现阶段的潮剧，其逐步丰富，地方色彩浓厚，表现的内容形式多艷多姿。

但是，也由于流行区域的广泛；四十余年来潮剧班社远渡外洋，受了资本主义商业化思想的侵蚀等种种原因；促使它从讲究细工的传统剧目和地方故事戏为主的情况，发展到通衢日以继日的唱、封神榜等戏，甚至时装戏，还把电影也加以改编上演，无所不包。其表演艺术在不同程度上脱离了原来的优良传统，走上庸俗、色情、神怪离奇、机关布景的邪路，使潮剧遭受了不应有的折磨和损失。

解放以后，潮剧在党和人民政府的关怀和扶植之下，开始走上了新生繁荣的道路。1950年成立了戏改会，执行了毛主席的“百花齐放，推陈出新”的戏改方针政策，依靠艺人和新

文艺工作者紧密合作，携手进行具体的戏改工作。几年来，潮剧改革工作首先解除了长期压在艺人头上的封建班主制，由艺人起来当家做主。继之，废除了妨碍潮剧表演艺术发展的提调制童伶制，提倡成人演戏，废除逼离演出，保证了艺人健康，有计划的进行扫盲，提高文化。几年来，所有的潮剧艺人积极参加了一系列的社会改革运动，从而提高了阶级觉悟和艺术水平。而到目前，潮剧艺人已经有若干人光荣地当选为省、市、县各级人民代表，说明了几年来，艺人在党、政领导教育下，政治、思想有很大提高，和人民对潮剧艺人的爱护至重，这是全体潮剧艺人的光荣。

1952年9月潮剧代表队参加了中南区戏曲观摩会演，得以向其他兄弟剧种学习，更进一步地明确了地方戏曲的发展方向。通过1953年2月潮剧第一屆旧剧目会议，发掘整理了优秀的传统剧目“扫棚会”（珍珠记）、陈三五娘（荔镜记）、认亲（琵琶记）、杨子良训弟、桃花过海（苏六娘）、搜楼、五花瓶、浪子收尸（药茶记）等。改编了现代剧目方面有“小二黑结婚”、“王贵与兰兰”、“海上渔歌”、“两兄弟”等，并曾创作了反映土改斗争的“洪恩城血案”、“汕头老虎嘴鹬蚌”、“江秀卿”等剧目，扩大了潮剧舞台的生活面，创造了新的人物形象，对群众起了一定的教育作用。在内容与艺术形式的改革上，都取得了显著的成绩。1956年春季已开办了潮剧戏曲演员学习班，有计划地培训及培养人材，在演员表演艺术上，特别是成人男唱声问题，着手进行研究和改革，获得一定成绩。八月间召开了全区剧目会议，传达了中央文化部的剧目会议精神之后，潮剧改革工作又进了一步，更有计划有步骤的进行发掘整理传统剧目，直至目前为止，已发掘了有剧本的传统剧目一千五百个左右，连同已发现剧目但一时未找到原剧本的则有五千个以上。此外还搜集了传统曲牌，锣鼓经笛套弦谱十余本和若干历史资料；已经经过整理录谱的锣鼓、唱腔、伴奏等音乐资料有四百首左右；单曲牌名及词谱名已查出者而未经过搜集的就有一千首以上。

现在除广东省文化局直接领导的“广东潮剧团”之外，还有六个国营潮剧团，五个职业潮剧团。这些剧团在共产党和人民政府的正确领导下，将依靠艺人和新文艺工作者紧密结合合作，从事内容形式上的不断推陈出新，使潮剧这一深受广大人

民所喜爱的，蕴藏着优秀丰富艺术传统的花朵开放得更辉煌和美丽。

1956年10月25日

(原载广东人民出版社出版“潮剧音乐”一册)

潮剧声腔流变的若干问题

——学习什记—— 张伯杰

我国在未有成熟的戏曲声腔之前，民间早就有“长吟”、“曼声”，“赚”等民歌，说唱音乐的声腔形式存在。戏曲声腔本单一脉相承地继承了历代的民歌、说唱声腔形式，同时还与盛行的唐宋词、词牌及诸经、杂剧等，有着极密切的血肉关系。追溯起来，起码就有成千年以上的历史。就音乐本身的声腔结构表现特征而言，大致可以归纳为三种类型：

(一)最古老的戏曲声腔结构形式，要算是曲牌音乐体制。有史实可据的，远在八百年以前宋光宗年间（公元1190年）南戏的演出，这种声腔音乐体制就已经相当明显和成熟了。

(二)后起的板眼音乐体制的形式，是中国戏曲声腔的一大发展，它推动着整个中国戏曲声腔的突飞猛进。从历史上说，它是沿着北宋民间说唱音乐的发展而来，并且也是脱胎于曲牌音乐体制的再发展，特别是历史上曾经盛极一时的各种滚唱形式的运用，对各种完整的板眼曲体的形成，起着很重要的作用。但是，板眼音乐体制的成熟期，则是在清乾隆、嘉（公元1736—1796年）间的事。

(三)今天盛行的另一种以小曲、小调、山歌等作为声腔主体的戏曲小戏，其历史则较前二种都要短些。

在上述三种戏曲声腔特征中，潮剧声腔究竟属哪一种？它的声腔源流究竟有怎样的具体发展道路？其声腔结构形式有什么特点？当前存在什么问题？现仅就个人学习所得，提出一些粗浅的看法，与同志们共同研究。

(一)

潮剧原名潮州戏，在明代曾通称潮调。但潮剧声腔怎样从民歌、民间说唱音乐演变发展的，目前尚缺乏材料，我们还没有办法探索这个究竟。但她的声腔渊源於八百年前就盛行的南戏，比较早地吸收和承继了南北曲的歌唱形式，则是可以肯定的。从史实以及目前能够提供的材料来说，潮剧声腔在明代已经具有明显的曲牌音乐体制的特征了。

根据考证，潮剧早在明代就已经形成自己完整的地方戏曲声腔。对潮剧南戏遗存的完整戏文、剧本、声腔曲牌，我们可以根据解放后所搜集到的传统声腔曲谱材料进行研究。

1956年欧阳予倩同志在中国艺术代表团访问日本期间，发现了明代潮调戏文刻本二部尚存於日本，並带回了全部戏文的照比。一部是《摘锦潮调金花女大全》，共十七本，有潮调声腔曲牌十一个。内並附录潮州地方名剧《苏六娘》的十一本剧本，有声腔曲牌四十一一个。一部是相往顺治年间（公元1560年，距今402年）版刻，於潮泉两地流行的《经典荔枝戏文》，共五十五本，有声腔曲牌五十一个，全文达五万字以上。这三种戏文，所述的都是潮州当地流传很久的地方故事，基本上是用潮州地方方言撰写的，有很多风趣的俚俗乡语，只偶尔穿插一段正音戏文。在一百三十一一个声腔曲牌中，就曲牌本身及曲牌联缀形式来说，都是运用着南戏的南北曲合套的曲牌音乐体制形式。基本上保留了南戏生、旦、丑、净、婆、占、末七行当和各角色皆唱，递唱的惯例。1958年平定土地期间，在揭阳县西寨东庵，明坟黄州袁公墓中，出土纸质手抄的高则诚《琵琶记》三本，《玉芙蓉》戏文二本。其中《玉芙蓉》二本，《琵琶记》一本。不幸为群众转身丢失，尚存的《琵琶记》二本（原本现存广东省博物馆，並已由省戏曲研究室摄影校制，一编者。）一本为艺人传唱的曲本总纲（包括“辞朝”、“义舍赙济”、“强就鸾凤”、“蔡伯喈池”诸本），虽不从高则诚原作移植过来的显著痕迹；一本为生（蔡伯喈）专唱的己本。这些殉葬物的发现，说明了黄州袁公老，很可能是当时擅演蔡伯喈的潮调名伶或传艺老师傅。在地方史记载中，则有潮人记明正德九年潮阳县令《宋文翰传》（公元1514年，距今445年）其中，涉说到潮州戏曲活动一节说：“其治人以礼教，平生躬

修，卒物一室於礼，凡雅俗戏剧之俗，翕然丕变”。凡此等句，都说明了潮调是南戏的支脉，它是在明代形成的以地方方言演唱的戏剧声腔；并且很早就吸收了在宋、元年代中盛行的各古老戏曲的剧本、声腔，而丰富发展起来的。

(二)

但是，从研究声腔的角度上来说，直到现在，我们还没有办法恢复上述的潮调声腔曲牌的演唱，这是个比较困难的征迹。另一方面，所谓曲牌的撰作，历史上长期存在着可以歌唱，和不可以歌唱的情况。原来长短句的词曲，是根据原有的各个曲牌的格式来填写的，就音乐的要求说，曲词必须根据各个曲牌的旋律、节奏、句逗、平仄，“倚声”而填词，这是一种音乐的文学创作形式。另一种，也有只根据文学的长短句来填词，不“倚声”，没有音乐的情绪、气氛、旋律、节奏的限制，是只供诵读的一种诗词的文学体裁。而历史上的戏文也有可以演唱和不可演唱之分，这里不必赘述。因此，有人怀疑明代潮剧的“荆、金、苏”三剧本不是与台戏文本，而是文人根据地方故事，以南戏曲牌格律撰定之作。也有人认为明代潮调声腔，是否符合于当时戏曲声腔的歌唱表现特征，还值得研究。

追溯戏曲声腔从吸收民歌、说唱音乐到成为能够表现戏剧内容的曲牌音乐体制的过程，是经历了一个漫长而曲折的发展道路的，开始是从只具小戏声腔规模——单一牌子音乐形式，逐渐地发展到能够表现戏剧内容的联曲体牌子音乐形式。

所谓单一牌子音乐形式，其特征是整个戏不管人物情绪如何起伏，均使用相同的——支曲牌轮番地演唱，演员只可在单一牌子之内加以发挥、创造。在潮剧今日仍保留下来的锦云戏中，我们还可以看到：如《桃花过渡》、《《苏六娘》一折）声腔用的是“灯笼歌”小曲，《骑驴探親》则用的是“骑驴歌”等等。这是民歌、说唱音乐引用到戏曲中的初级阶段，其声腔较为单纯，易于上口，适应于人物不多、剧情简单的小戏。但当人物、剧情扩大，复杂了，戏剧性的要求增加、发展了，这种单一牌子音乐形式的演唱，就不能适应发展了的戏剧内容的要求，势必敦促声腔的变化和发展，于是便从单一牌子音乐发展

到联曲体的牌子音乐形式。而联曲体牌子音乐本身 有由简单到复杂的发展过程、开始还是由若干原有的、各种现成的民歌小曲、牌调什腔拉起来演唱。虽然比单一牌子音乐形式跨进了一大步，但是还存在着曲子藕什、调性不统一等生硬现象。后来才逐渐由午台歌端的实践，经过艺人、乐工的研究琢磨才渐渐形成各种定型的成套牌子联唱的套曲形式。规定了每出戏，有一定牌子套数，有严格的序引、正曲、尾声段搭。也出现了休歇歇调，作旋律节奏上的统一贯穿的工夫，这样才把戏曲声腔的牌子音乐体制发展成较完整的形式。

在南戏中，温州什制的声腔形态，就已经具备了联曲体的牌子音乐体制形式。徐渭在《南词叙录》中说：永嘉什制是“村坊小曲为之，本无宫调，亦无节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。”当是联曲体的早期形态，与小曲、民歌说唱音乐的零凑形式。元曲则是在南戏之后发展起来的，其声腔承接了南戏的精华，对牌子音乐进行了加工创造，把这种体制发展成为更高级的完整的声腔结构形式。每出戏有规定的套数，休歇歇调，牌调连接有一定严格规范等。以后在元明年代里，南曲诸古老剧种，又相继吸收元曲（北曲）声腔的长处，并把过于拘谨的程式限制加以打破（如每剧必四折、每折由一角色到底角规格），出现了南北曲合套的形式，于是把联曲体的牌子音乐体制再推向更高的阶段。

从上述戏曲声腔牌子音乐体制的历史发展过程来看，明代前期“荔、金、苏”刻本产生于曲牌音乐体制还到相当成熟阶段的元明年代，其戏文声腔的模作形式仍不脱南戏的旧规，所以，都具有联曲体牌子音乐体制形式的特征。“荔、苏”刻本每一出的序引、正曲、尾声自成一套，都遵守严格的联曲体形式。去表现比较复杂的剧情，声腔曲牌的情绪变化也很细致：如“苏”本赚、滚递弄的应用，都与人物歌唱情绪结合得很紧。如大娘喊番桶祝继春病早愈，激发游剪发刈股唱“赚”，大娘为情死，桃花悲极唱“赚”，大娘、继春死而复生，相见时悲喜交集唱“赚”，都说明了人物的感情描写十分细致。曲牌形式的运用符合内容的要求，都是可以歌唱的午台声腔曲牌。同时也保留南戏各角色行当皆递唱的旧制。如桃花引继春到后门私会一出的“尾声”；

占：（秋花）娘郎相见笑啼啼；

生：（继春）月今缺了会团圆。

旦：（大娘）爹妈更深都睡了；

合：正是共君相见时。

每一曲牌的篇幅不拘长短，而词曲长短句的规律限制则较严。如：

占：（皂角儿）花园内，日光如镜照花阴。玫瑰满庭，星光白花色，披星戴月人有情，人踏花去自随人行。则是“三、七、四、七、七、八”长短句式。又如：

旦：（似娘儿）记得分别伊，比时间对面千里。迢行言语咽未尽，懊恨冤家，惊人恩爱一旦分离。

似娘儿则是“五、七、七、四、八”长短句式等等。《金花女》之本的整个戏文，声腔的撰写形式，则已经与“荔”、“苏”刻本有显著的差别，有个别地方已突破了原有联曲体的程式限制。其戏文的曲收篇幅比“苏”本长，唱的曲词比“苏”本多，而应用的曲牌反而少。计有：锦堂月、平调、桂枝香、驻云飞、望吾乡、半播玉芙蓉、倒板四朝元、金钗花、大圣乐、山坡羊、尾声，共十一个不同牌名的牌调。很多曲词脱去惯例，不标明牌名或只注“唱”，上场角色基本是七行当，也保留密唱夜逃唱的形式，但行当的标注不统一。如金童“外”扮，却也称“兄”，“公”、丑扮的嫂也称“禾”、“婆”、“嫂”、“嫂”等，则无标行当名称。套曲形式则比“苏”本较超自由，曲牌基本还是长短句格律，但却间插以更多的五、七言诗词。如第八出“借粮往京”，除了“一封书”外，其他唱词皆不标牌名，各角色有二句、四句、六句随唱随宾白，已没有严格的限制，其开场别、终场诗的形式也已打破，代之以宾白。从上述诸种迹象看来，“金”剧声腔曲词的撰作已经突破了当时牌调格律的限制，加插了相当数量的偶句押韵的五、七言诗词字句。说明了声腔已经起了明显的变化，沿着滚唱、滚白再更高的牌子音乐体制路子发展。显然的潮调声腔结构在一定的戏剧内容的要求之下，已经有所变革。並吸收民歌、说唱音乐，诸兄弟剧种的声腔曲体，进一步加强了歌唱形式的表现力，这也是很必然的。

明嘉、万年间（公元1566年——1622年，距今396—340年），滚唱的运用，在戏曲声腔的历史发展上是一个很大的变革，并对各地戏曲声腔有过深刻的影响。按徽戏曲史家的说法：“滚唱原出自弋阳腔，为其首创并独有的一种唱法”。并认为“原有的南北曲牌调，通过南戏的传播，被引用到弋阳腔上之后，曲词过于文雅，不容易为广大的群众所理解，而加上滚唱、滚白，就是把原有整段曲词切开，在中间加上一些通俗词句，用比较简单的唱，类似朗诵，接近当地口语的唱腔唱出来”（欧阳予倩《戏曲研究资料序言》）。王古鲁更具体地说：在曲牌里“曲前、曲中、曲尾，另加五言、七言诗句，或用成语夹在其中滚唱，这可说是滚唱的基本构成法”。

其实，滚唱形式在当时戏曲声腔中的广泛发展，实质是曲牌音乐体制变革上一个必然的客观发展规律，并不是偶然产生的事。当然，弋阳腔较早运用滚唱形式，这是史家都承认了的，但绝不可能是—一个地方剧种“首创”之后而“独有”。另一方面戏曲声腔的变革，虽一面取决于客观潮流之间的互相影响，更重要的是戏剧艺术本身内容与形式上的矛盾，如何互相推进适应的问题。当曲牌音乐体制发展到明嘉、万年间，正是戏曲传奇、竹剧发展到相当兴盛的年代，剧目撰写的内客，题材，进一步的更为繁复、多样、细致，已经使更型的倾向于抒情曲体的牌调，和联缀起来的体制形式，不能适应剧情。人物刻划的要求，也不能适应更多的叙事体裁的声腔曲调的表现。面临这种情势，曲牌体制就会在各地为剧种中呈现两种情况，一个是墨守成规，保持凝固程式，固步自封。一个则势必再进一步吸收、里卷歌谣”。民歌、说唱音乐以丰富原有有限的声腔；同时也不能不促使它把原有的当地说唱声腔，通过滚唱、滚白的形式，溶纳入既有的各种牌调曲体中，务求提高每支牌调的歌唱表现力。因此，既成的各种稳定的牌调曲体，自然而然就会走上被突破，再创造再发展的道路。这个时期的潮调显然属于后一种情况，不但搬演了很多南曲系统诸剧种的许多剧目和声腔牌子，而且在声腔的变革上，也深深地受到当时滚唱、滚白形式的深刻影响，使它进一步吸收潮州民间各种声腔形式，更好的丰富发展自己，保持了潮调自己声腔歌唱上的特色。

从“金”剧刻本中，我们不但可明显看到滚唱滚白的萌芽，而且从以后潮调吸收移植过来的兄弟剧种的什剧戏文、传奇、锄云等中，我们还可窥见潮调声腔发展上的各种滚唱痕迹。

《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调笈》（日本内阁文库藏，明万历38年刊 公元1610年）影印本，收有弋阳腔剧本《珍珠米记》的“潮调老奴”“书馆逢夫”两个锦示。王古鲁同志认为这两出戏文的稿本，是最早演出的原始本，没有滚唱的迹象。我们试以所释原文与潮剧昔年从弋阳腔移植的数百年前的午台演出本《扫窗会》作一番声腔上的比较，藉以探索潮剧滚唱形式的运用。如：

弋本：（江儿水）

（生）闷把画屏倚靠，
敲窗败叶飘。
试听寒蛩哀怨，
又听得孤雁声高。

雁

你不带离愁偏若愁怀抱。
每夜里对着残灯，
伴着孤影赖。
夜静更深，
寂寞书斋，
上下无人，就是半窗红烛也不到。
（旦叫介，生听介）。
暮听得隔壁叫声高，

未审是何人悲嚎。
指定我名儿一句句低声叫，
想是我前妻来了，
妻不见之失，好似甚的，
一似月影水中捞，
寒冰火上熬。
妻！你若来了，受人磨难时节
我解下朝簪，卖了官爵，
是要把怨仇报，

潮本：（下山虎）

（生）闷将画屏来靠，（重句）
听敲窗落叶飘。
又听见那寒蛩声叫，
孤雁声高，
寒蛩叫，雁声高。
噤雁吟；
你何不为我带书来，
越添不写愁怀抱。
（旦：抛沙，科。）
比来未有晓晓，
想这样更闲更静，
寂寞无聊，（重句）
怎也有沙尘一阵飞来到。
（旦白）那高文举！

（生）又听见隔壁有人来叫声高，
未卜是何人敢来到？
（旦）噤，吾甚，……
（生）是何人悲々嚎々，
秋和感前（重）把地扫。
（旦）高文举，天着来谋你呀！
（生）住口！
是何人敢将我高文举之名来叫声高，
不由我越添思量添烦恼。
（旦）怪口！你这门外之人，敢此大胆，

(旦) 夫！我是你前妻呀！

(生) 果是来了！

待开门。

且住。

怨是温氏乔计
千恩万付，想后思前，
休把定盘儿错认了，

(白) 是谁？

(旦白) 是王氏金贞

(生) 妻 你来了。

不官自入温府以来，合家大小称
我为高老爷。你是何人，敢将不官
之名乱叫？

(旦白) 是你前妻到来呀！

(生) 哎呀！

不……消……慌……了

既是前妻来到，

吾忙把书抛。

待吾开门问分晓？

(旦白) 且慢，倒是不官羞了！

若是王氏妻子到来无之
则可，

倘若温氏乔计，

命人作弄於我，

教我体面何存？！(垂句)

(生) 嗟那……

门外之人，

不是前妻说别非轻，

若是王氏妻子到来，

至今不能相会，

必定遭冤枉。

(白) 你这门外之人既是王氏
妻子到来，可将家中事
情一一说明，不官自然
与你相认。

(旦白) 寒家，你近前来听。

(生) 在此

(旦) 困困之中苦不胜，

只因吾家济贫时

将妻招你为婿，

一粒明珠分做两半

各人收藏在身边，

意望你荣归明珠再圆

谁知你忘却旧恩义。(垂句)

(生) 知了 待你夫来开

弋本头目较为含蓄，词曲也较文雅简洁。潮本头目上添增了抛沙惜书，声腔上又将生唱到底的旋律加以突破，发展为生旦紧接呼应，运用了一整段一整段的滚唱滚白形式夹在原曲文中，作为“原曲的解释和人物感情的引伸”。如旦白：“高文举，天着来诛你呀”。生紧接滚唱：

快 $\frac{1}{4}$ $\underline{11} \ 4 \vee \underline{22} \ 4 \vee \underline{21} \ 4 \vee \underline{24} \ \underline{41} \ \underline{24}$
 是何人 敢将我 高文举 之名 来叫

$\underline{5-1} \ \underline{21} \ \underline{201} \ \underline{21} \ \underline{20} \vee (\underline{25} \ 4 \ \hat{5} \ 5 \ \hat{5} \dots\dots)$
 声 高

接滚白：住口，你这门外之人，敢此大捋，下官自入邕府以来，合家大小称我为高老爷，你是何人？敢将下官之名乱叫？

当旦报说：“是你的妻到来呀”！生万分激动，再接滚唱：
 （散板）

$3 \dots 3 \dots 3 \ 2 \dots 32 \cdot 4 \ 12 \cdot 4 \cdot \underline{2165}$
 不 不 不 消 说 3,

$\frac{1}{4}$ $\underline{221} \ \underline{12} \ \underline{01} \ 1 \ \underline{14} \cdot \underline{02} \ 2 \vee 0 \ \underline{62} \ \underline{12} \ 1 \ \hat{2} \ 0 \ \hat{5} \ \hat{6} \ \hat{10}$
 即是前妻 到来忙把书抛 请我开门 开门 问分晓。

以下都是保存弋本词意，而在声腔形式上脱去曲牌结构的唱法，用简单的节奏，加上口语化的说唱朗诵，进行滚唱，夹上滚白，而把角色内心的矛盾作更细致的、生动的刻划。再如：

弋本：（尾声）

（目）墙高梯小难移跳，

潮本：

（目）墙高梯短步难移，

哎夫公夫……

妾身只望共你相会，月缺重圆，

谁知不教与我相认，

正喜相会又来别离。

但愿此去，重重险阻，

吉凶未卜，后会何期？

教人怎能捨得呵！

(生) 且自低声静悄，

此去告官司，

怪那苍天相保佑

夫妻相会告苍天
悄悄低声话莫通
打破玉笼飞彩凤
放开金锁走蛟龙

官人我的夫。

(生) 妻呀妻！

你今怎么高声大恸，哭
哭啼啼，

倘若野妇闻知机，

那时节，你命必定归阴
司

吾身不得归乡里。

忍了悲凉任了啼

速速到开封府，

包爷台前诉因依，

自然夫妻重相会，

柏木逢春再生枝。(重句)

(旦跳介，生上梯介)

(生) 岂会伤了身体？

(旦) 夫啥，且喜平安。

(生) 平安就好，妻呀，你先
行，你夫随后就到。

(旦) 夫呀！你着来呀！

(生) 我知。

(合) (尾声)

夫妻相会淚滿胸，

速到开封訴衷情。

打破玉籠飛彩鳳，

頓開金鎖走蛟龍。(重句)

更明显的可以看到，潮本从弋本尾为八句曲词，一人唱到底的形式中，发展为二人滚唱的形式，使戏中人物感情的发展更奔放顺畅，而引到悲剧的高潮。整段戏的滚唱，都是可以顺口快唸的“三板合板句”（一板无眼），一直到最末四句，节奏才进入平静的“尾声”，作为完整的收结。这段滚唱形式的运用，正如清初王正祥《新定十一律京腔谱》“凡例”云：“一切悲哀之事，必须物滚一二段，则情文接洽，排场愈觉可观矣”！它就是王氏所指“物滚”的形式无疑。

潮剧还可以在其它移植的什剧 传奇体裁的传统剧目中，

通过对原本的对腔研究，得到更多的声腔滚唱、滚白的例证。

滚唱、滚白形式的运用，是在长期舞台实践中不断琢磨的结果，由于戏剧表现的内容有更鲜明的人物形象的刻画，和情节上的细致描写，在表演和声腔形式上也跟着不断的丰富和发展。这样其声腔结构，一方面保留了各种长短句式的曲牌体，一面又有更多的五、七言诗句和各种民间朗诵，说唱形式曲体的产生和插入。这种滚唱形式在当时各剧种中的普遍传播，是曲牌体制的一种发展趋向，必然也成为是潮剧声腔流变上的发展趋势，其结果是促使潮剧声腔更进一步与民间音乐各种声腔形式的相结合。同时，由于曲牌本身的结构形式（旋律、节奏等）不断的扩展、创造，特别是叙事曲体部份的增加，各种花腔旋律节奏的创造，从而孕育着板眼音乐体制的曲体的产生和形成。这种声腔上的变革，当是明至清乾隆嘉年间戏曲声腔的比較突出的发展特征，也是潮剧声腔这个时期垂大的变革。

（上篇完）

1962年12月1日

（原载 中国戏剧协会广东分会 编印：
广东省文化局戏曲研究室

戏曲艺术研究资料(2)

談《扫窗会》的源流和音乐

张伯杰

潮剧古典剧目《扫窗会》，曾于1955年3月，潮剧第一屆旧剧目会演中获得优秀节目奖；同年12月，参加广东省戏曲汇报演出，也获得各界好评。该剧目在演出的内容和表现形式上，均保存了潮剧古昔细工戏的艺术传统。就音乐本身来说，则保存了优美的唱腔曲牌和原有唱功艺术。音乐曲调丰富而和谐地显示了管弦乐打击乐的紧密协奏，和细致地刻画剧情与人物性格的特点，对承继潮剧音乐遗产，研究潮剧唱腔的形成和演变

《扫寇会》提供了宝贵的材料。在已发掘出来的潮剧旧剧目中，它已成为艺人和观众所公认的优秀现实主义的古典剧目。

考其源流，《扫寇会》原云自“弋阳腔里的一个老戏，原本叫做《珍珠记》”或叫做《珍珠米栏记》。”（王起谈《潮剧的四个优秀剧目》）根据《潮剧戏曲异源》一文又说：“晚明以来，异为戏剧相继承叩潮州之门，正音乃自浙东、赣南、越南、福建、东山诸县而至。”在《潮州戏剧志长编》又说：“惟细考弋阳腔，固如汤氏所言：至嘉靖已成绝响，而其流播于四方者多有变革：如传入河北高阳，便为高腔。传入京师便为京腔。而海盐、余姚、昆山诸腔亦弋阳之递变者。是则弋阳之经闽南入于潮州，未始不可变为潮腔。潮之风俗淳美，民性和乐，故弋阳入潮，极可能化喧闹为文静。昆曲为晚明万历以后，盛极一时，浙东吴中之樊篱，流行各地。诸腔共掩，潮腔脱之弋阳，复揉合昆曲，是成为清代以来成熟之正音戏。”“正音戏为潮州之老牌戏剧，溯其始终，故经递变。其为弋阳腔揉合昆山腔而成正音戏，乃为其最繁荣之时代。及后流俗日久，官腔混入土音，渐不纯正。其旁支已变为土腔之潮音戏，而主干因声艺衰退，日益飘零。”“正音戏今日在潮州已靡有孑遗其曲文腔调，也遗存诸乡老记忆中。唱奏时必按官谱，变化齐备，所演剧目如：高则诚《琵琶记》，费日华《南西厢》，以至《白兔记》、《玉钗记》、《彩楼记》、《珍珠记》……”文在述及正音潮剧类像中又说：“三四十年来，潮音演唱旧编之剧目，所谓翻调者甚多源于正音戏，如《刘咬脐打鬼》（《白兔记》）、《认象》（《琵琶记》）、《冻雪》（《韩湘子升仙记》）、《高文举扫纱窗》（《珍珠记》）、《何文秀问卜》（《玉钗记》）、《活捉张三》（昆曲《水浒》）、《京城会》（《彩楼记》）……”以上这些说法似有一定根据，那么，潮州正音戏，似应为明末弋阳腔昆腔，从江浙一带传入潮州的一种古遗戏曲。而潮剧《扫寇会》剧目，则脱胎自潮州正音戏旧本，固有相当历史渊源。根据《华东戏曲介绍》中《婺剧介绍》一文（蒋风、沈瑞兰著）说：“高腔据金华班中人称：源出松阳白岩，但与江西弋阳腔相似，故可能系江西传入

……，主要戏目：《古城会》、《白兔记》、《合珠记》……”所谓《合珠记》即《珍珠记》，也即潮剧《扫寇会》，同书《汕头的高腔》一文（蒋星煜著），虽没有提及《扫寇会》剧目。但在唱腔曲牌中述及〔油葫芦〕、〔驻马听〕、〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔红衲袄〕、〔金钱花〕、〔山坡羊〕、〔四朝元〕、〔下山虎〕、〔上小楼〕、〔哭相思〕等名称，均和潮剧唱腔中常用曲牌子名同。我们虽缺乏从具体曲谱做彼此对照研究的功夫，但从些线索追寻，似仍可看出潮剧和弋阳腔昆腔，有着血缘关系。

在潮语区来说，潮州正音戏，目前已成绝响，无法作实际调查。海丰正音戏 目前只存永丰、新民二剧团。在记述戏目中 则没有《扫寇会》剧目。正音戏和弋阳昆腔是不是有关系？所记述剧目，在形式上与《扫寇会》剧目有什么区别？为了解答以上疑难，我们曾进行实际调查。根据永丰剧团老艺人歌小艳，王谈辉谈：正音戏戏目，分文武戏两大类，文戏旧剧目则分为曲戏、昆戏、乱弹戏、小调戏等。兹将其口述按我们了解的解情况分述如下：

（一）曲戏剧目有《蔡伯喈认亲》、《钱玉莲小过嫁》、《考潮韩》、《苏秦真不第》、《苏秦假不第》、《闹苏门》、《百日缘》（一名《槐荫别》）、《秋江别》、《新张叔》、《吕蒙正评雪》、《梁山伯访友》、《白鸚哥》（一名《二妃梳妆》）、《王司徒休妻》、《拔磨》、《拐骗》（《琵琶记》中一折）、《打猫回书》（《李三娘》中一折）、《樱桃记》、《乞丐辱范质》（一名《辱相》）、《吕蒙正赶彩楼》、《大迫堂》、《拒父离婚》、《龙头叔》（一名《卧龙桥》）、《芭蕉记》（一名《失金钗》）等。曲戏所用曲牌有：〔哭相思〕、〔山坡羊〕、〔朝元会〕（也称〔四朝元〕）、〔石榴花〕、〔不是路〕、〔步步娇〕、〔川拨掉〕、〔小桃红〕、〔新水令〕、〔醉花阴〕、〔画扇序〕、〔垂柳娘〕、〔黄龙滚〕、〔锁南枝〕、〔驻云飞〕、〔太师引〕、〔红绣鞋〕、〔油葫芦〕、〔哭皇天〕、〔收江岸〕、〔急三鞭〕、〔斗鹌鹑〕、〔水底鱼〕等为常用曲牌。曲牌调结构，为子母句对偶形式。摘锦短剧目中有头板、二板、三板、碎句等节奏变化，多连成大段唱词。旋律上没有昆曲拘谨，而以分韵唱法为主，并屡存帮腔旧习。其伴奏文场以：提胡（分高低音二种）（即弦索）、三弦为主器。武场以板、大鼓、大锣（状似潮剧斗锣，

但较大)为主器。

(二) 昆戏剧目有《锦云裘》、《凤仪亭》、《翠屏山》、《武松杀嫂》、《贵妃醉酒》、《昭君和番》、《五台会兄》、《貂蝉打旗》、《郑子仪解甲拜寿》、《刺梁冀》……其清和赛会中升锣例戏有《八仙庆寿》(《瑞祥会》)、《仙姬送子》、《京城会》(《彩楼记》)、《跳加魁》(《加官》)等。昆戏所用曲牌与曲戏曲牌名称相同,而且所用牌调更多,(牌子名略)但唱腔迥异,曲牌结构为长短句。旋律板眼拘谨(不采用帮腔,伴奏则改用:笛、小鼓头、小钹、板、三音、为主器。演武时伴奏不与曲戏伴奏用法相混。

(三) 其他戏目 曲与昆相渗合者如:《百花赠剑》、《包公斩曹二》、《刘麟柳叙》、《背儿》、《千里驹》、《铁马缘》等。乱弹戏有《白粉记》(俗称《王阳兴》)、小调戏有《打花鼓》、《骑驴探亲》、《苏东坡游湖》等。丑戏有《闹店》、《闹平府》等。也有西公戏如《沉痾》剧目。(据艺人说该剧目与当地民间佛曲道调的腔调类同。待考)。

以上文戏剧目,说明了正音戏戏目多以曲戏为主,昆戏次之。而曲戏则多为元、明流行杂剧剧目,从曲牌调唱法,帮腔形式运用,以及大鼓大锣旧风研究,则似为弋阳腔(或高腔)旧遗。昆戏则当然为昆腔剧目无疑。为了获得较详细具体的答案,我们将根据曲戏《百目缘》腔调,加以采谱,借资研究参考:

百 日 緣 (槐樹劇本) 老 友 唱 十二 唱

(正客戲永丰剧团演唱)

[曲例一] 董永云场唱：(小挑红) 头板 (活五调)
(起三脚介)

0 (咚 | 倭 咚 | 倭 咚 | 倭 0 | 倭 倭 | 0 哲 | 刁 刁 |

0 哲 | 倭 -) | ^{撒板} 1 - - - 4 - - - 2 1 2 - - - 1 - - - 2 1

^{(起句) 趨 步} 1 | 6 5 - - - 0 7 2 1 - - - 2 - - - 4 - - - 2 - - - 1 |

^往 ... | 5 1 6 ... 5 5 4 5 4 5 2 4 5 ... 0 2 4 5 4 2 | ^前

5 5 6 | 5 4 5 | 2 1 1 5 | 1 2 | 2 - - - || 1 - - 5 1 1 7 | ^{(收句) 茂 盛}
槐 梢 (子句) 正

5 - 4 5 4 4 | 5 - 1 2 1 2 | 1 - 5 5 4 4 | 5 4 2 4 2 | 1 - 1 2 |
是 桃 花 岁 岁 皆 相

4 - 2 4 2 1 | 1 - 7 2 1 6 | 5 - - 0 | 4 1 4 4 | 1 - 6 5 |
似 (每句) 人 熟 年 年 大 不

4 2 4 5 0 | 1 - 4 4 | 1 7 1 0 | 4 2 4 0 | 1 7 4 7 7 |
同 (子句) 又 只 见 青 山 翠 翠 缘 沉

7 7 1 - | 1 0 1 1 | 5 4 5 0 | 1 7 1 2 | 4 2 4 2 7 |
沉 (每句) 放 下 行 囊 立 此 地

^(稍快) 1 7 2 1 6 | 5 - - 0 | 4 4 2 4 - | 1 1 4 2 - | 2 4 4 2 |
(子句) 菩 我 妻

7 1 7 1 | 1 2 1 2 1 6 | 5 6 5 - | 倭 0 哲 0 | 7 - 2 1 |
身 (每句) 菩 我 妻

1 7 1 0 | 7 1 6 5 | 4 2 4 5 - | 5 - - 0 || (锣鼓伴奏 略)

身 到 一 路 同 行

七娘五场唱〔小桃红〕头板（起三脚介、锣鼓如前略）

散板

1-----2-----5-----4----- $\frac{5}{4}$ 5-----4-----5-----45 42
才 离 了

1-----1-----5-----6----- $\frac{5}{4}$ 5 4 5 2 4 5-----0
傅 家 门

$\frac{3}{4}$ 5 42 | 5 5 6 | 54 5 | 21 75 | 11 2 | 2 — || (锣鼓
举 步 难 行)

伴奏 以下接唱对偶曲一段 曲调同前，略）

根据曲谱研究，《百回缘》〔小桃红〕头板曲牌，与潮剧《扫寇会》、（四朝元）头板曲牌，从起三脚介散板到缓慢的 5 节奏、收句弄以及对偶曲唱法，是同一胎形。（参阅《扫寇会》总谱、略）至七娘五场，仍以〔小桃红〕头板起唱，正好与董永五场唱段，成对称曲牌段。

这里曲段连接，和潮剧《扫寇会》介绍五场高文举、王金贞唱（四朝元）曲牌（下山兜）曲牌二曲段连接，正是同一形式。在音乐曲调上研究，其对偶子句每句唱法，和潮剧尤为相似。（当然音色音量伴奏上比潮剧较为原始单薄。）

【曲例二】董永唱“十八板”

$\frac{3}{4}$ 1 | 1 | 1216 565 | 0 2 | 2 2421 | 714 2 | 2 227 |
噫 我 把

121 02 | 116 565 | 50 112 | 5 116 | 55 6 | 6 64 |
宝镜 儿 手 里 垂 摩

565 00 | 5424 5424 | 2 41 | 17 556 | 4554 2447 | 11 2 ||
待来照 你 我

“十八板”为潮剧五曲调中一特殊曲句，其结构和正字《百回缘》中董永唱“十八板”同。《扫寇会》中王金贞在要恨交集、抑抑带最突出动人之一段是唱“十八板”。《百回缘》却在描述二人英勇情爱，双双同照镜时，由董永唱五“十八板”

曲调也是非常优美动人。看来这二剧目中“十八板”，均为同一传统唱法，并在用法上，似存古谱定规。

〔曲例三〕董永唱

散板
(2 1 5 1 7 1) 1 - - - 4 - - - 1 2 2 - - 1 2 1 7 1 6 5 - - - 0

那是

1 7 1 - - - 2 4 - - 2 - - 1 - - 1 7 1 - - 6 5
鸳鸯戏水

4 5 2 5 4 5 ... 0 $\frac{2}{4}$ 5 4 2 | 5 5 6 | 5 4 5 | 2 4 2 1 1 5 |
波 对 对 成

1 7 1 2 1 2 0 || (锣鼓伴奏、口白略)

和

七姊唱：

4 2 4 | 1 2 1 | 1 5 5 | 1 7 1 | 2 2 4 2 | 2 4 2 7 1 |
此鸟啊！既落在溪边 2 中

7 2 1 6 5 | (候哲) | 1 6 5 4 | 5 7 1 | 4 7 1 | 1 7 1 5 |
想落在长江大浪，偶遇看

1 7 1 | 1 6 5 | (候哲) | 1 6 5 7 | 0 2 1 7 | ? 4 1 |
拦舟摆摆，把你们 把你们各自

7 1 6 5 | 4 2 4 5 | 4 2 4 | 1 2 4 2 | 1 1 6 5 | 1 1 4 2 |
飞却。你道此鸟永 不分离

2 4 2 7 1 | 7 2 1 6 5 | (口白、伴奏略) | (候哲) | 1 7 2 4 1 |
为什的

5 7 1 | 5 7 1 | 1 2 1 | 4 1 4 | 1 2 1 1 | 1 7 1 |
一个落在江水，一个儿泪汪汪飞上

1 4 5 | (候哲) | 1 7 1 5 | 0 1 2 1 | 1 1 2 | 4 2 4 2 7 |
天！ 那鸳鸯呵 就比做咱两个

1 7 2 1 6 5 | 4 2 4 | 1 1 2 2 4 2 1 | 5 7 1 7 |
大限来 时

$\underline{7} \underline{2} \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{6} \underline{5} |$ (候哲) $\underline{2} | \underline{7} \underline{1} | \underline{0} \underline{2} \underline{1} \underline{7} | \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{3} |$
 把他们 把他们各自
 $\underline{7} \underline{1} \underline{6} \underline{5} | \underline{4} \underline{2} \underline{4} \underline{5} | \underline{5} \underline{5} \underline{2} \underline{5} \underline{3} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} | \underline{4} \underline{4} | \underline{3} \underline{—} |$
 分 离 (董唱) 劝 娘仔, 不 添 话: 多!
 (锣鼓伴奏略) $\underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{7} | \underline{1} \underline{7} | \underline{1} \underline{7} | \underline{0} \underline{1} | \underline{0} \underline{4} | \underline{2} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{5} |$
 俺和你 夫 妻 惟 愿 并 发 呵 纵 有 天 长
 $\underline{7} \underline{1} \underline{2} | \underline{1} | \underline{1} \underline{5} | \underline{2} \underline{1} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{5} | \underline{0} \underline{1} | \underline{5} \underline{5} | \underline{1} \underline{7} | \underline{5} \underline{7} \underline{1} | \underline{0} \underline{1} |$
 并 地 久, 俺和你, 永 不 抛 却, 俺和你 永 不 抛
 $\underline{1} \underline{6} \underline{5} | \underline{4} \underline{2} \underline{4} | \underline{5} \underline{—} ||$
 却!

曲例三就明显看出从散板、(小桃红)折句、合板、对偶曲的对唱运用。末了以三板尾声作为曲终的大段对唱伸叙形式,包括3弦引、节奏连接、唱段运用等等。均和潮剧对唱形式类似。

(曲例四)董永唱“三板尾声”(落尾)

$\underline{5} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{2} \underline{2} | \underline{1} \underline{0} \underline{1} | \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{1} \underline{7} | \underline{1} \underline{0} \underline{1} | \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{1} \underline{7} |$
 槐荫树下 冷 々 唤, 叫 破 咽 喉 不 应 声, 痛 断 肝 肠 裂 碎
 $\underline{1} \underline{0} \underline{1} | \underline{5} \underline{5} | \underline{5} \underline{4} \underline{4} \underline{2} | \underline{4} | \underline{2} \underline{4} | \underline{2} \underline{1} | \underline{7} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{7} \underline{1} | \underline{5} \underline{4} \underline{5} |$
 心 (收句) 痛 断 肝 肠 裂 碎 心! 别 却 仙 姬 妻
 $\underline{1} \underline{4} | \underline{2} \underline{1} | \underline{2} \underline{1} | \underline{1} \underline{4} | \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{7} | \underline{7} \underline{1} | \underline{2} \underline{1} | \underline{2} \underline{4} | \underline{2} \underline{2} \underline{1} | \underline{1} \underline{2} |$
 黑 路 茫 茫: 黑 路 茫 茫 哪 里
 $\underline{7} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{2} | \underline{1} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} \underline{7} | \underline{1} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{7} \underline{2} |$
 去 妻 往 天 上 去, 丢 我 在 凡 世, 踏 步
 $\underline{1} \underline{7} | \underline{4} | \underline{2} \underline{7} | \underline{1} \underline{2} | \underline{2} \underline{1} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{1} | \underline{2} \underline{1} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{1} |$
 上 天 梯; 步 难 移, 只 见 罗 裙
 $\underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{5} | \underline{5} \underline{7} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} \underline{2} | \underline{5} \underline{1} | \underline{5} \underline{5} | \underline{5} \underline{4} \underline{4} \underline{2} | \underline{4} | \underline{2} \underline{4} |$
 不 见 娇 妻, 恨 煞 槐 荫 做 哑 媒, 恨 煞 槐 荫 做
 $\underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{2} | \underline{7} \underline{7} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} | \underline{1} \underline{1} ||$
 哑

这是该剧终了的尾声曲段。和潮剧“三板尾”一样用法，尤类似《扫寇会》剧终落尾调曲段。除了从曲调分析研究之外，挖云时运用帮腔也与潮剧相同，锣鼓介锣鼓伴奏等，也听云为潮剧大锣鼓戏剧目前身雏形。根据以上音乐腔调上的线索研究，证实潮剧《扫寇会》剧目挖云传统，应脱胎自正音戏中曲戏类，并非脱胎于正音戏中昆戏类。就是说，少受昆曲唱法传统的影响。假如有足够根据证实正音戏的曲戏云自弋阳腔，那么，王起教授认为《扫寇会》剧目，源云自弋阳腔戏目，当为可信。《扫寇会》剧目，虽在海丰正音戏中已没有挖云，我们认为可能是年久失传。《潮州戏剧志长编》中指出潮剧《高文举扫纱窗》（《珍珠记》）源云自正音戏摘辑戏云，是有一定根据的。

〔注一〕《百日缘》曲谱，系根据潮剧音高念法记音，即是说曲谱1可转译为正字谱5，潮剧用F—G调，正字用C—D调，皆因成人声域和童声域而使潮剧和正字戏用调不同。

〔注二〕发音为“孔子正”，或称“正字”，为海丰唱法。海丰正字戏青年剧团，则保存了旧本《珍珠记》，其中《扫纱窗》一，与潮剧《扫寇会》均云于同一旧本。有八腔调如：

〔曲例一〕〔四本月元〕×板

艺人刘泰唱
陈华记谱

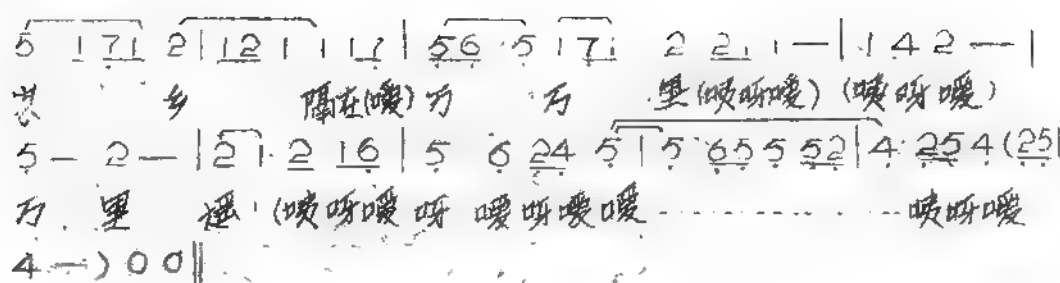
散板

1 2 1 2 1 5 2 \pm 7 1 \pm 5 1 7 1 5
举 目

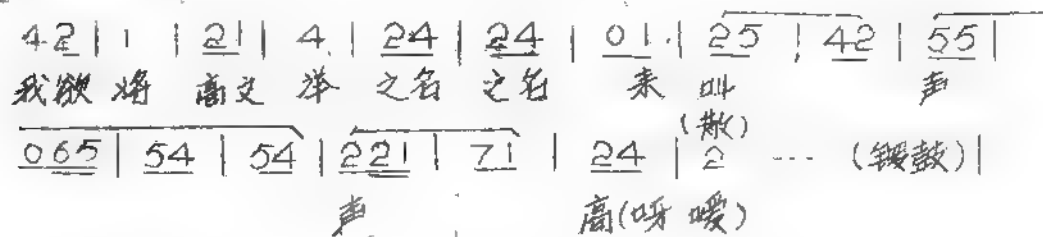
2 5 4 5 4 4 2 (x x) | $\frac{4}{4}$ 5 2 - 1 7 |
云 (暖) 山

1 - 1 5 | 1 1 - 7 1 7 | 2 - - 1 6 | 5 - - - | 5 - 4 2 4 |
飘 渺 云 站

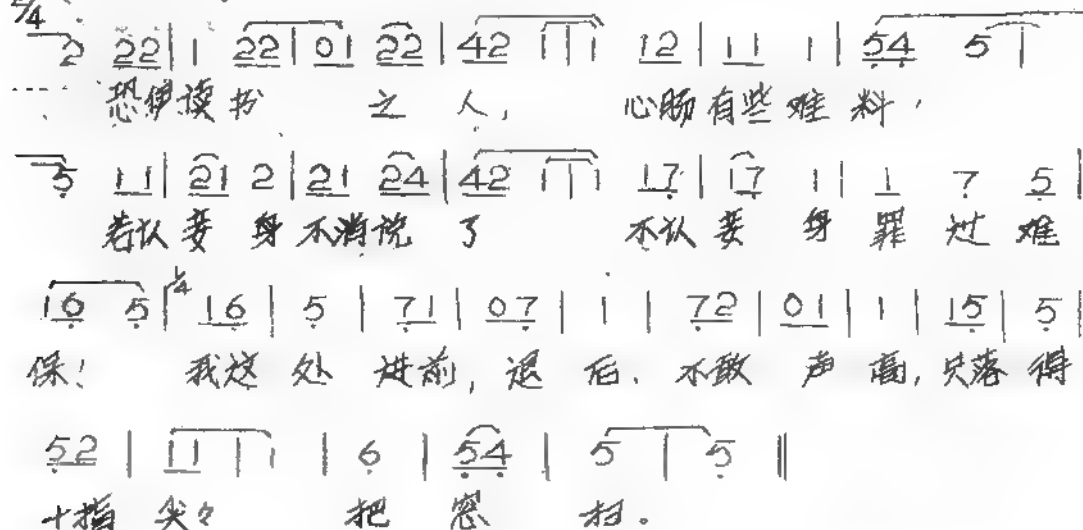
5 5 - 6 5 | 5 4 5 3 | 2 2 1 7 1 | 4 2 1 2 4 | 2 - (接锣鼓路)
飘 渺 (暖暖暖)



〔曲例二〕



〔曲例三〕



以上曲谱，除了唱腔板眼旋律类似外，加上海丰语与潮语十分相近，在唱法上，尤觉明显，可听出是同出一传统。整个戏段落情并，演员关目也多相似（此潮剧较粗放）。血缘关系尤觉相近。

本年5月7日，我们曾访问闽南东山岛潮剧皮猴戏（一称白竹纸影，也称纸影戏）老艺人乌记先生和黄老伯，（前者五十六岁，后者八十一岁）他们都认为潮剧《扫葱会》剧目的唱腔曲牌，曲词剧本结构，和潮州皮猴戏，均为同一源流。根据

二人所唱腔调，以及讲述潮州皮猴戏旧时锣鼓乐器运用，整介打法，帮腔形式，所念曲牌名称等等，也证明了是同一传统。《潮州戏剧志长编》侯俊纸影戏说：“搜海序吴麓《拜经楼诗话》卷三：“纸影或谓仿汉武帝时李夫人事。我州长安镇多此戏”，是浙江南宋之余韵尚在……潮州之有纸影戏，……或系宋末北虏入主中国，江南衣冠文物南移，并此艺术品也播种于潮州，其因兵患而自西而东播入潮，概为可能。十年前，潮州之竹患纸影，已为凤毛麟角，今日则成绝响，计自南宋垂传六七百年之古代艺术，反此而湮没，良可慨叹！……”文中没有史料作佐证，也未述及《扫寇会》剧目和唱腔牌调，只认为纸影戏似首在南宋时代，它于正音戏流播于潮州。这种说法是否符合史实，不得而知。但从音乐角度上加以研究，潮州皮猴戏深受七阳腔的影响，似更可信。在未明确潮州皮猴戏的源流之前，只可说明潮州皮猴戏和潮剧二者因地方语言相同，在运用音乐腔调上，有历史上的渊源关系；或者潮语与音乐的结合，从演变到形成腔调，可能在未有潮剧之前，就在潮州皮猴戏中有所酝酿创造。《扫寇会》为潮州皮猴戏剧目，当无可置疑。但欲因此而肯定《扫寇会》剧目，单独为潮州皮猴戏旧本，否定正音戏与白字戏潮剧关系，尚待商榷。

关于《扫寇会》剧目源流的探索，我们只可将现有资料，提供读者作进一步研究参攷，至于明确的答案，尚有赖专家加以研究证实。

二

根据《珍珠记》原剧故事，是写宋朝洛阳书生高文举，在穷途落魄中遇见了王员外，替他清偿了债款；还招他为婿。后来高文举得王员外的资助，上京应考，中了状元，却被奸相温阁父女看中，逼他入赘。文举想到妻子王金真对他的恩爱，派仆张千送信到洛阳，迎接她来团聚，不料该信为温阁父女发觉把信改作休书送去，金真想到夫妻离别时盟双双，对天盟誓，誓不相负，因此亲自历尽艰辛，到京寻夫，但为温女发觉，而将金真陷害，打入厨下作婢，百般凌辱！幸有老奴同情她，没有被害死。后来高文举在书房里偶然想吃米烂，老奴把金真烧好的一碗米烂送给她，文举觉得和金真烧的味很近，又在米烂

得到半颗珍珠；是文举与金真离别时各分一半的纪念品，文举询问老奴，老奴不敢明白告诉她。到这天晚上，老奴设法叫金真到文举书房外打扫窗户；因此得会见文举。金真指责他贪富贵而忘恩爱，跟着在夫妇互相控诉解释中，揭露了温阁父女的奸作狠毒。这时温女在厨房里不见了金真，已在府内搜寻，文举只得乘担帮助金真跳墙逃走；喝英到开封府向包公控诉。（王起《谈潮州剧的四个优秀节目》）潮剧《扫窗会》是从高文举在书房内思念发妻起，继而金真在文举书房外打扫纱窗，直到二人相会，温女发觉而搜查，文举私放金真，跳墙逃走去告状为止。剧目和情节的处理，仅择扫纱窗相会一场面，只有高文举与金真二人出场，主要是依靠剧中男女主角细腻的表情优美的唱腔，和文武场伴奏的充分发挥，来表达剧情的变化。

就音乐方面来谈《扫窗会》剧目，我们觉得有二点值得介绍的必要：

第一，整个戏在曲牌的选择，曲调的处理连接上，是根据人物性格的刻画和戏的戏剧情节要求，而形成了完整统一的戏剧场面。在整个戏的音乐创作上，既有它的统一完整性，又具有它真实精湛细腻的描述。在高文举与王金真相会前二段介绍情节是通过音乐腔调的描绘，以〔四朝元〕、〔下山虎〕曲牌的互为连接，形成了统一而又互相对称的曲段，来写情忆境，刻画人物性格。高文举在一阵阴沉的安更鼓介效果声中出场。“唱”（〔四朝元〕头板）。

(起三脚介)

敬板

(1...4...3...2...5...1 1 7...4...3...)

2 2...0 1... 2 4... 4... 5... 4 0... 5 3 2

举目

1...3 2 1 7... 0 1 2... 1 7 0 2 2 7 1 0 |

1/4

天山

6 6 5 5 1 7 1 6 | 1 2 4 5 - | 5 5 2 4 - | 5 5 5 0 6 5 | 4 4 5 2 4 5 3 |

飘

渺

天

山

飘

(头板锣鼓)

2 2 1 7 1 2 | 3 3 2 - | 2 (6 6 5 4 5 4 6 5 3 | 2 4 3 5 2 3 2 3 2 |

飘

渺

4

2 2 3 2 1 7 1 7 1 7 1 | 2 3 2 1 7 1 7 1 2 3 7 1 2 3 2 1 | 2 2 2 5 6 6 6 5 4 5 4 6 5 4 3 5 |

2 4 3 5 2 3 2 | 2 5 4 2 3 2 1 | 7 1 5 5 4 6 5 4 3 | 2 2 1 2 5 5 1 7 1 7 |

2 2 1 7 1 2 2 2 1 | 7 1 2 1 1 2 7 6 | 5 4 5 3 2 1 7 | 1 - 4 4 5 3 2 |

象

乡

隔在

万

万

3 2 1 2 3 2 7 | 6 6 5 5 1 7 1 6 | 1 - 4 5 4 5 6 | 5 - - 1 6 |

里

里

遥

5 5 4 2 4 (2 4 5 | 4 2 1 2 5 1 7 1 7 | 5 5 1 7 1 7 1 6 | 5 - - 2 2 |

5

自

从

张千

3 2 1 7 1 2 1 7 | 1 1 2 1 (7 1 7) | 1 1 3 2 3 2 3 2 | 2 2 0 5 5 |

-

去

来

见

他身

6 5 4 2 2 4 | 5 5 2 4 5 4 | 2 2 1 2 2 4 | 5 5 7 1 2 1 |

回

来!

空

使

我

1 2 3 2 3 2 1 | 7 1 2 6 1 7 6 | 6 5 5 3 2 1 7 | 1 - 4 4 5 3 2 |

望

断

天山

音

音

1 2 1 2 3 2 7 | 6 6 5 5 1 7 1 6 | 2/4 1 2 4 | 5 (5 5 |

信

信

渺

甲

(四朝元)曲牌根据曲词的要求,运用缓慢的节奏,以反抒情的旋律和高低转折,正表达了高文举念乡井,思发妻“自从张千一去未见他身回来,空使我,望断云山音信渺”的悲凉倦怠心境,结合着优美的头板锣鼓伴奏,正衬托出了深秋迥静寒蛩声悲境况。继而接唱:

4/4

0 0 5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ | 4 — 5̣ 4̣ 5̣ | 2̣ 4̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 7̣ 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣ — |
忆 着 年 寒 窗 穷 困

1̣ 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 1̣ 7̣ 1̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 4̣ 5̣ — |
身 恰 似 浮 萍 草

(5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 2̣ 5̣ 4̣ 5̣ 4̣ | 5̣ 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ 1̣ 7̣ 1̣ 7̣ | 1̣ —) 5̣ 6̣ 5̣ | 4̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ |
多 蒙 岳父

2̣ — 2̣ 4̣ 7̣ 1̣ | 2̣ 0̣ 1̣ 2̣ 2̣ 2̣ | 3̣ · 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |
恩 义 高, 还把他的 爱 女 来 相

6̣ 2̣ 4̣ 5̣ — | 2̣ 4̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ 2̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ |
招 一 家人, 爱 惜 个 功 恩 实

6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 1̣ 7̣ 1̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 4̣ 5̣ — | (5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 2̣ 5̣ 4̣ 5̣ 4̣ | 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣ 2̣ 7̣ 6̣ |
非 小。……

5̣ 2̣ 1̣ 2̣ 5̣ 1̣ 7̣ 1̣ 7̣ | 1̣ —) 1̣ 7̣ 1̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣ 2̣ | 1̣ — 1̣ 1̣ 4̣ 1̣ |
遇 逢 春 闹 一 至, 赠

5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 4̣ | 5̣ — 2̣ 2̣ 4̣ | 5̣ — 5̣ 5̣ 3̣ | 2̣ — 1̣ 3̣ 2̣ |
琴 剑 书 箱 来 到 京 畿, 幸 喜

1̣ 1̣ 2̣ 4̣ 4̣ 5̣ | 6̣ 5̣ — 6̣ | 1̣ 2̣ 4̣ 5̣ (6̣ 7̣ 6̣ | 5̣) 0̣ 6̣ 5̣ 5̣ 4̣ |
如 愿 我 就 得 中 高 第 …………… 我 把 你 的

5̣ — 6̣ 4̣ 5̣ | 2̣ 4̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 1̣ 2̣ 1̣ 7̣ 1̣ 0̣ 4̣ | 1̣ 7̣ 1̣ 2̣ 1̣ |
恩 情, — 旦 又 — 旦

2̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 1̣ | 1̣ 2̣ 4̣ 5̣ — | 1̣ 4̣ — 1̣ |
都 忘 忘 却 了。…… 提 起 来

$\frac{2}{4}$ 伤 心 (锣鼓) 心
 $\underline{2} \underline{25} \underline{4} \underline{2} | \underline{55} - \underline{65} | \underline{4} \underline{24} \underline{53} | \underline{2} \underline{21} \underline{7} \underline{1} |$
 $\underline{2} \underline{3} | \underline{2} (\underline{22} | \underline{06} \underline{53} || : \underline{23} \underline{22} | \underline{01} \underline{71} | \underline{21} \underline{22} | \underline{06} \underline{53} : ||$
 候 ----- 5
 $\underline{23} \underline{21} \underline{2} \underline{54} | \underline{21} \underline{71} | \frac{3}{4} \underline{2} \underline{25} \underline{7} | 1 -) \underline{7} \underline{71} |$
 暖
 $\underline{2} \underline{21} \underline{71} \underline{7} | 0 \underline{45} \underline{22} | 4 - \underline{45} \underline{41} | 4 \quad 1 \quad \underline{3} \underline{21} |$
 妻 噲! 耽擱你个青春 年
 $\underline{71} \underline{21} - | 0 \underline{63} \underline{66} | 2 - \underline{3.2} | 0 \underline{56} \underline{656} |$
 少 误了你个佳期 有些多
 $\underline{1} \underline{24} \underline{5} - | 4 \underline{25} \underline{0} | \underline{55} \underline{4.5} | 2 - \underline{5.4} |$
 少 ----- 8 空负你 百年姻缘无 尾梢
 $0 \underline{3} \underline{22} | \underline{2} \underline{25} \underline{43} | \underline{2} \underline{21} \underline{71} | \underline{2} - \underline{71} |$
 有上梢无 下 梢 -----
 $\underline{12} \underline{3} \underline{2} - | 2 - \underline{11} \underline{17} | \underline{17} \underline{57} \underline{1} (\underline{11} | \underline{71} \underline{57} \underline{17} \underline{1}) ||$
 ----- 9 哎! 罢了, 我的妻 噲! -----

(下山虎)曲牌一段的腔调, 承接了前一气氛, 转用二板节奏, 着重于回忆以往的恩爱情深, 在愁思中引出了自表, 这段曲调的描写和变化的气氛, 正与高文举内心感情一致——把人引入秋夜策念的情绪中。

高文举在“柳巷娘”伴奏声中入睡, 一阵寂静后, 继而王金凤上场唱:

(四朝元)曲牌
(起三脚介) 散板

(1... 4... 3... 2... 5... 1... 7... 4... 3...
 $\underline{21} \underline{2} - - 0 \underline{1} -) 1... \underline{45} \underline{71} \underline{2} - 3... \underline{2} \underline{1} \underline{7}$
 幽 把

$\dots 0 \mid \overline{2 \dots 1 \quad 7 \underline{0} \quad 2 \dot{2} \quad 7 \quad 1 \dots 0} \mid \overset{3}{4} \overline{6 \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{6}} \mid$
 菱 花 来

$\overline{5 \underline{5} \underline{4} \quad 2 \underline{4} \quad 5} \mid \overline{5 \quad 5 \underline{2} \quad 4} \mid \overline{6 \quad 5 \mid 6 \underline{5} \mid 4 \underline{4} \underline{5} \quad 2 \underline{4} \quad 5 \quad 3} \mid$
 颜 菱 花 来

(兴板腰跟)
 $\overline{2 \quad 2 \underline{1} \quad 7 \underline{3} \quad 2 \underline{3} \underline{2}} \mid \overline{1 \quad 2 \quad 3 \underline{2} \underline{3} \quad 2} \mid 2 \quad (6 \underline{6} \underline{5} \quad 4 \underline{5} \underline{4} \underline{6} \quad 5 \underline{3} \mid 2 \underline{4} \quad 3 \underline{5} \quad 2 \underline{3} \quad 2 \underline{3} \underline{2}) \mid$
 来 颜

$\overline{2 \quad 2 \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{7} \underline{1}} \mid \overline{2 \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{7} \underline{1} \quad 2 \underline{3} \underline{7} \underline{1} \quad 2 \underline{3} \underline{2} \underline{1}} \mid \overline{2 \underline{2} \underline{2} \underline{5} \quad 6 \underline{6} \underline{6} \underline{5} \quad 4 \underline{5} \underline{4} \underline{6} \quad 5 \underline{4} \underline{3} \underline{5}} \mid$
 $\overline{2 \underline{4} \quad 3 \underline{5} \quad 2 \underline{3} \quad 2} \mid \overline{2 \quad 5 \underline{4} \quad 2 \underline{3} \quad 2 \underline{1}} \mid \overline{7 \underline{1} \quad 5 \quad 5 \underline{4} \underline{6} \quad 5 \underline{4} \underline{3}} \mid \overline{2 \quad 2 \underline{1} \underline{2} \quad 5 \underline{5} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{7}} \mid$

$\overline{1 \quad 1 \underline{2} \quad 3 \quad 2 \underline{3} \underline{2} \underline{1}} \mid \overline{7 \underline{1} \quad 2 \quad 2 \underline{6} \quad 7 \underline{6}} \mid \overline{6 \underline{1} \quad 5 \quad 3 \quad 2 \underline{1} \underline{7}} \mid 1 \mid \overline{4 \underline{4} \underline{5} \quad 3 \underline{2}} \mid$
 颜 容 瘦 损 渐

$\overline{2 \underline{2} \quad 1 \underline{2} \underline{3} \quad 2 \quad 7} \mid \overline{6 \underline{6} \underline{5} \quad 5 \underline{5} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{6}} \mid 1 \mid \overline{2 \underline{4} \quad 5} \mid \overset{3}{4} \overset{B \text{ (渐)}}{\underset{B \text{ (寒蛩科)}}{6 \quad 6 \mid 5}} \mid$
 枯 枯 橘

$\overset{1}{2} 6 \quad 6 \mid 5 \quad 6 \mid \underline{5 \underline{6} \quad 5 \underline{6}} \mid 5 \mid \overset{2}{3} 6 \underline{6} \quad 6 \underline{6} \mid 5 \quad 6 \mid \underline{5 \underline{6} \quad 5 \underline{6}} \mid$
 $\underline{5 \underline{5} \quad 5 \underline{5}} \mid \underline{5 \underline{5} \quad 5 \underline{5}} \mid \underline{5 \underline{5} \quad 5 \underline{5}} \mid 5 \quad \underline{6 \underline{6}} \mid \underline{5 \underline{5} \underline{6} \quad 7 \underline{6}} \mid \overset{3}{4} 5 \quad 2 \underline{1} \underline{2} \quad 5 \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{7} \mid$

$\overline{5 \quad 3 \underline{2} \mid 2 \underline{3} \quad 2} \mid \overline{3 \underline{2} \quad 1 \underline{1} \quad 2 \underline{1} \quad (7 \underline{1} \underline{7})} \mid \overline{6 \underline{5} \quad 5 \underline{5} \underline{4} \quad 4 \underline{5} \quad 3 \underline{2}} \mid \overline{3 \underline{3} \underline{2} \quad 1 \underline{1} \quad 1 \underline{3} \quad 2 \underline{3} \underline{3}} \mid$
 正 是 愁 人 来 听 见 寒 蛩

$\overset{4}{7} \underline{7 \underline{6} \quad 5 \quad 2 \underline{2} \underline{1}} \mid \overline{1 \underline{1} \underline{2} \quad 5 \underline{7} \quad 1} \mid 7 \quad \underline{1 \underline{2} \underline{3} \quad 2 \quad 2 \underline{1} \underline{7}} \mid 1 \mid 1 \quad \overline{4 \quad 5 \underline{5} \underline{7} \quad 6 \underline{5} \underline{4}} \mid$
 语 语

$\overline{5 \quad (7 \underline{7} \underline{6} \quad 5 \underline{5} \underline{6} \quad 7 \underline{6})} \mid \overline{5 \quad 2 \underline{1} \underline{2} \quad 5 \underline{5} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{7})} \mid \overline{2 \quad 2 \underline{1} \quad 7 \underline{1} \quad 2 \underline{3} \underline{2} \underline{1}} \mid \overline{7 \underline{1} \quad 2 \quad 6 \underline{2} \underline{1} \quad 7 \underline{6}} \mid$
 满 腹 离 愁

$\overline{5 \underline{4} \quad 5 \underline{3} \quad 2 \underline{1} \underline{7}} \mid 1 \mid \overline{4 \underline{4} \underline{5} \quad 3 \underline{2}} \mid \overline{3 \underline{2} \quad 1 \underline{2} \underline{3} \quad 2 \quad 7} \mid \overline{6 \quad 6 \underline{5} \quad 5 \underline{5} \underline{1} \quad 7 \underline{1} \underline{6}} \mid$
 何 何 谁 谁

$\overline{5 \underline{4} \quad 2 \underline{4} \quad 5} \parallel$
 告

这一段曲调，和高文举的出场，一样的运用（四朝元）曲牌，王金泉以“曾把菱花来映，颜容瘦损渐枯橘”曲句，作为表

达她为了爱情的不幸遭遇。所受的折磨和痛苦心情，继而伴奏衬以寒蛩声，气氛尤为悲凉，“正是愁人来听见寒蛩语，满腹离愁何胜告。”曲调从高到低，作委婉转折、如泣如诉，把她痛苦的心情和深秋情境，细腻的连贯起来描写，结合着机扇扫窗的头目表情，是令人多么感动。继而接唱（〔下山虎〕曲牌）

$\frac{3}{4}$ (5 2 5) 4³ | 1 3 2 1 2 | 7 . 1 2 2 | 2 1 2 2 |

暖！寒蛩呵，越添妾身

4 2 1 7 | 1 0 5 4 5 4 5 4 | 2 4 5 4 5 | 4 (4 4 | 0 5 6 5 ||

愁怀 B (怀) 抱

||: 4 5 4 4 | 4 2 1 2 | 4 2 4 4 | 4 5 6 5 :|| 4 5 4 4 | 4 2 1 2 | 4 2 4 |

4 5 4 | 2 2 4 5 2 | $\frac{3}{4}$ 4 2 5 ? | 1 -) 5 6 5 4 | 5 6 5 4 4 4 |

暖 官人

5 - - - | 5 0 4 2 1 2 | 4 0 5 4 5 4 2 | 4 - - 4 1 2 3 |

罢了官人

5 . 2 1 2 3 | 2 1 7 1 2 1 2 | 2 0 5 4 3 | 2 2 1 ? 1 |

我的天噜！ B (噜)

1 6 5 7 6 - | 6 6 7 6 5 6 | 5 (2 2 1 7 1 2 7 6 | 5 2 1 2 5 5 | 7 1 7 |

1) 0 6 5 2 4 | 5 - 5 4 5 | 2 4 5 3 2 3 2 1 | 7 1 2 1 7 | 1 - - |

你许块深深宅院

2 2 3 3 2 | 2 0 5 1 7 1 2 | 1 7 6 5 6 7 6 | 5) 0 5 2 4 4 |

喜乐 B 滔滔，有谁知道你

4 2 4 5 4 4 | 5 - 4 5 4 | 3 2 4 2 3 2 | 4³ 2 1 7 | 1 - - |

妻子我那时乖，乖适餐

2 - 5 4 | 3 2 2 1 2 4 | 2 - 4 2 | 1 1 | 5 4 5 4 5 4 |

落在我那落在他的圈 B (圈)

2 4 5 4 5 | 4 (4 4 ||

套。-----

这段曲段，描写了她在这深秋寒砧声中，使她凄婉的想到夫妻彼此遭拆离的悲苦，又为了不明真相而酝酿了对丈夫的埋怨感情。“喂！寒砧呵，越添妾身愁怀抱！”她的感情是从周围的具体境况引起，曲句简洁，但却运用二板腰紧的连接，依靠着冷肃的头目感情，表达出此情此境言语难以尽达的悲苦心情。“喂！官人、罢了、官人我的夫。”运用富于感情的拖腔曲调正深：地流露了她从寒砧声悲，触景到内心对丈夫的哀悼情爱的承接过程，继之又换了另一语气。你许坎深：地院喜乐消々，有谁知你妻子命乖运蹇，落在他冤家……不但把她两人分隔两地的遭遇显露出来。用“喜乐消々”来述说丈夫，“命乖运蹇”来比自己，曲调色含了她为分释苦怨感情，又色含了她对丈夫不了解所埋怨的情绪。整个曲段，形象地表达了王宝钏和丫环的细腻感情，在这样的具体境况下，层次交替的描绘，继而又唱：

4 2 5) 4³ | 2 3 2¹ 2 | 0 4³ 4³ 7¹ | 2 1 7¹ 2 |
喂 温 氏 呵。 你 本 是 个 天 降

0 | 4 2 4 2 | 4 3 2 1 (5 4 5 | 1) 2 2 4³ | 7¹ 1 2 7 0 |
罪 魔！----- 敢 将 我 同 心 拆

0 7 1 6 | 1 2 4 5 (6 7 6 | 5) 0 5 5 5 2 | 5 5 5 5 5 3 |
[转破] 3 ----- 枉 你 爹 个 官 高 爵 高

2. 2 2 2 | 2. 1 7¹ 2 | 0 7 6 5 6 7 | 6 2 4 5 (6 7 6 |
将 妾 身 百 打 [来千] 敲 -----

5 -) 1 2 | 1 1 7 1 - | 2 4 1 4 2 | 4 4 2 1 (7 1 |
上 剪 头 发， 下 刺 绣 鞋 -----

1 -) 3 2 | 5 3 2 1 4³ | 2 5 5 6 7 | 6 2 4 5 - |
日 间 洗 水 我 [拖拍度] 阶 -----

(十八板)
4³ 1 1 2 2 | 1 3 2 0 | 2. 1 7 0 | 1 - 2 7 2 |
来 哩 来 做 也 命 妾 身 扶 帚 面 郎 在 只

西 廊！

〇 2 1 7 | 17 17 17 17 | 1 — 24 12 | 4 2 4 4 |

〇 5 45 4 | 〇 2 42 4 | 〇 5 3 2 | 52 13 21 2 |

把

〇 〇 〇 〇 | 〇 〇 〇 〇 ||

(旁白) 把地来——扫！

“喂温氏呵，你本是个天降邪魔，敢将我同心秤破了！”这样把她对温氏陷害的愤恨心情，尽情地加以刻画，继而“枉你爹个官高爵高，将妾身百打千敲上剪头发，下剜绣鞋；日间汲水，夜扫庭阶！”曲句却更深刻和形象地述说了她被迫入宫作婢，百般受凌辱苦况，至到十八般唱腔：“到晚来敬也命妾身，执帚西廊，在只西廊，把地来扫！”她心情已经随着柳柳感情的层次倾吐，越想越悲愤交集，而形成了把。那种感情上万分激动场面。紧接着是一阵静寂，她作了自述口白：

“喂温氏呵，你本是个天降邪魔，敢将我同心秤破了！”会，就是这把扫帚。夫妻不得相会，也是这把扫帚，做也将它丢下！喂，待我摸来；待我摸来呵！”

这样更衬托出她那种自怨自艾的矛盾心绪，继而是以寒窗斜伴乐表示了她坚定而又耐心地摸起扫把，这一情书过程。不但令人同情，而且亦使人理解到她寻夫辨明是非的坚定信念。

王金凤云场一段唱词，虽然保持了和葛文举云场所唱的一段唱词在曲牌运用上的谨严对称结构，但却没有给定型的牌调形式所约束限制，反而能够根据着主题重心，她的内心矛盾思想情绪的描写要求，有了更细致的刻画。从处境、爱情上的不幸遭遇，到触累伤痛，流露对丈夫的爱恨，以至痛恨温氏的陷害，执帚西廊，是一个情书紧接着一个情书，形成了生动起伏的层次。因此唱腔是那么简洁优美，结合着人物刻画和细节描写是那么真实动人。

全剧在其他情书上。如在相会一段，运用了带说唱性质的

活五合板，作为对答所述各自的凄凉苦况，也突兀的刻画了她俩久别重逢千头万绪痛苦的心情变化。而当二人相会以后，为了更真实表达王金贞的满腹悲愤，对丈夫的爱恨交错内心矛盾而把前段的活五曲调，转为垂头二板（下山虎）曲牌。王唱。（曲调简谱参看总谱。略）

“你……这书生无义，忘却前……妻！不记得你家贫如洗，流落在长亭，我爹将你带到阮家中，以礼相待把你为婿。”

合板果句是相当成功地加强了语言气势上的变化，这一段唱腔和（四朝元）曲牌的借助旋律拖腔来发挥曲词作比较，已起了很大的变化。也不同于活五合板那种悲郁情调，这样转接处理，也正是符合王金贞对丈夫深爱，误会萋々的思想感情的发挥和描写。

《扫寇会》剧目在唱腔曲调上的处理，是完全根据剧情，从酝酿到高潮的发展的需要的。因此，“曲调本身正是构成为一条贯穿全剧起伏的纽带。”从剧本曲调的工整典雅，音乐牌调的谨严对称完整，以及在人物情节的描绘上，运用了旋律节奏调性的充分变化等々，都说明《扫寇会》剧目保持了戏曲歌厅剧的固有优良风格，和音乐上的现实主义传统。

若二、《扫寇会》整个戏音乐气氛的饱满充实，另一部分是表现在伴奏曲调的处理和文武场紧密结合的伴奏传统上。比如王金贞上场唱完了（四朝元）头板以后，伴奏衬以寒蛩科，

反复次数不定。

$\frac{3}{4}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ — ||: $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{6}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{6}}}$ | $\dot{5}$ — :||

$\dot{7}$ $\underline{\underline{\dot{6}\dot{6}}}$ $\underline{\underline{\dot{6}\dot{6}}}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{6}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{6}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}}}$ |

接弦引。

? $\underline{\underline{\dot{6}\dot{6}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}\dot{5}\dot{6}}}$ $\underline{\underline{\dot{7}\dot{6}}}$ | $\frac{3}{4}$ $\dot{5}$ $\underline{\underline{\dot{2}\dot{1}\dot{2}}}$ $\underline{\underline{\dot{5}\dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{7}\dot{1}\dot{7}}}$ ||

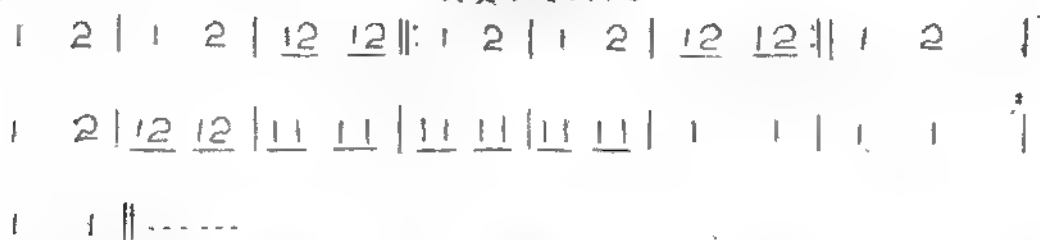
那么简单乐节的反复，运用强弱音量变化，来造成“寒蛩声悲，落叶飘々”的深秋悲凉景象。而当王金凤演唱时，所唱：

“待妾身悄悄来扫，我那悄悄来扫！”

这时她已有坚定欲与丈夫相会的心情，一面操帚操窗，一面又暗地里极为专心地倾听四方动静；慢慢接近高文举书房。在这一段中，虽仍用寒蛩科，但跟随着人物心情变化和曲调尾韵，而奏出了四度，变成：

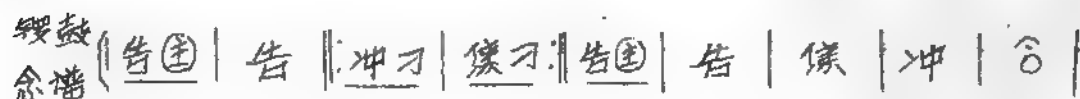
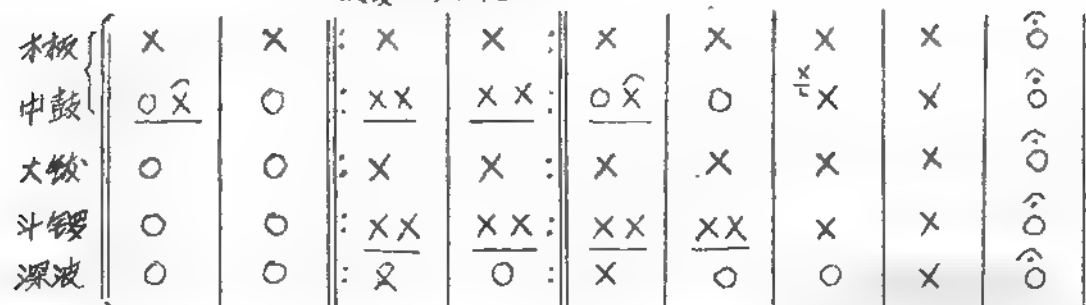
2/4

反复次数不定



节奏比前加强和紧促，一面结合羞午蹈动作，一面又衬托她倾听四方动静时的紧张心情。而当王金凤扫近高文举书房，微敲窗之一刹那，野鸟噪空而过：

反复次数不定



运用“激面火炮”锣鼓，衬托这一紧张气氛。接着又唱：

“我只愧惊-----惊得我战々兢々魂魄消！”伴奏紧接：

5 5 7 | 7 6 6 6 6 5 5 5 |
魂 魄 消

木板	$\frac{1}{4}$	X	0	X	0	X	0	0	0	X	0	X	0
中鼓	$\frac{1}{4}$	X	0	X	0	X	0	0	0	0	X	X	0
大鼓	$\frac{1}{4}$	X	0	X	0	X	0	0	0	0	0	0	0
斗锣	$\frac{1}{4}$	X	0	X	0	X	0	0	0	0	0	0	0
深波	$\frac{1}{4}$	X	0	X	0	X	0	0	0	0	0	0	0

锣鼓全谱	$\frac{1}{4}$	冲	0	冲	0	冲	0	0	0	告	哲	哲	0
------	---------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

(反复五次至七次) 渐慢 渐弱
(55) 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

木板	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
中鼓	边	(边)									
大鼓	XX	X	X	X	X	X	0	X	<u>OX</u>	<u>XX</u>	
斗锣	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
	<u>XOXO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	<u>XO</u>	

刀刀 刀 刀 刀 刀 刀 刀 告 咚 告 咚 咚 咚

5 01 71 72 12 6 6 5 -)

木板	X	0	X	X	X	X	0	X X
中鼓	X	0	X X	X X	X X	0 X	0	X
大鼓	0	0	0	0	0	0	0	0
斗锣	X 0	0 X	XOXO	XOXO	X X	X X	0	0
深波	0	0	0	0	0	0	0	0

锣鼓全谱： 刀 0 立 刀刀 刀刀 立刀 立刀 0 冲刀

此段多以5的低音，连续从弱渐强，到后紧接着低音深波，造成沉闷抑郁的效果，形成了她那种惊蛰万状和周围静寂的气氛。

当她感觉到四周无人发觉，斗台慢慢静寂下来，惊魂因之转定。这时，提胡那种悲凉乐音，却突破了这一静寂。“引唱”：

提胡独奏 伴奏齐奏

(2 2 4 5 4 | 5 6 6 5 | 4 4 5 6 5 4 | 5 —) | 2 2 4 5 4 | 5 6 6 5 | 4 4 5 6 5 4 |

王 金 英！

(提胡独奏) 伴奏齐奏

5 — | (7 7 | 2 | 2 2 3 2 | 7 7 | 2 1 7 | 1 —) | 7 7 | 2 1 | 2 2 3 2 |

为 冤 家！

提胡独奏 伴奏齐奏

7 7 | 2 1 7 | 1 — | (2 4 5 4 | 5 4 3 3 2 | 1 1 2 4 2 | 4 —) | 2 4 5 4 |

王 金

5 4 3 3 2 | 1 1 2 4 2 | 4 — ||

再，我那 为 冤 家！

这样应用了柔弱如泣如诉的提胡音色和缓慢节奏上的承接，是多么动人地吻合了人物从惊魂已定，转为自叹愁思的感情变化和要求，在高文举写状词那一场面，伴奏是应用“磨墨介”。

反反复复六至七次

木 象	o o	o o	:	o o	:	o o	o o	(按) o	o o
中 鼓	xx xx	x x	:	x x	:	xx xx	x x	o x	x o
大 钹	o o	x o	:	x o	:	x o	x o	x o	x o
斗 锣	o o	x x	:	x x	:	x x	x x	x x	x x
深 波	o o	x —	:	o o	:	o o	o o	o o	o o

锣鼓念谱

咚咚咚咚 | 冲 刁 | 簇 刁 | 簇 刁 | 簇 刁 | 簇 刁 | 簇 刁 |

反复七至八次

(反复次数不定)

木鱼	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇
中鼓	xx xx	x 〇	x x	〇 x	〇 xx	x 〇	x 〇	x 〇
大钹	x x	x x	x x	x x	x x	x 〇	〇 〇	x 〇
斗锣	x x	x x	x x	x x	x x	x 〇	x 〇	x 〇
深波	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x —	〇 〇	〇 〇

锣鼓念谱：冲 侯 | 冲 侯 | 咚咚 | 冲 主 | 冲 侯 | 冲 〇 | 刁 〇 | 侯 〇

反复四至五次，反复四至五次

木鱼	〇 〇	〇 〇	〇 〇	x 〇	x 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇
中鼓	x 〇	x 〇	x x	〇 x	〇 〇	xx xx	xx xx	x x
大钹	〇 〇	x 〇	〇 〇	x 〇	〇 〇	x 〇	x 〇	x 〇
斗锣	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x x	x x	x x
深波	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	x —	〇 〇	〇 〇

锣鼓念谱：刁 〇 | 侯 〇 | 咚咚 | 告 哲 | 告 〇 | 冲 刁 | 侯 刁 | 侯 刁

f

木鱼	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇
中鼓	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	〇 x	xx xx
大钹	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇	x 〇
斗锣	x x	x x	x x	x x	x x	x x	x x
深波	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇	〇 〇

锣鼓念谱：侯 刁 | 侯 刁 | 侯 刁 | 侯 刁 | 侯 刁 | 侯 隆 | 咚咚咚咚

f

7

|| 冲 刁 丰 侯 刁 | 侯 隆 | 咚咚咚咚 | 冲 刁 : || 侯 刁 | 侯 刁 |

在“回门封锁呀”的后台声中，正是二人在山穷水尽万分危急的境地，击乐也紧紧跟随着这一气氛，运用“撒锣激面介”

鏗鼓
念譜
 ○咚 | 冲, ~~~~~ ○咚 | 冲, ~~~~~ ○咚 | 冲 咚 冲, ~~~~~

用了大鼓和其它击乐配合，造成强烈音量，而在二人昏倒后，伴奏节奏为了结合苏醒动作，转为：

铃鼓
 念谱 咚咚 咚咚 咚咚 咚咚 〇 | 〇咚 冲, ~ 〇咚 冲, ~ 〇咚 冲咚冲, ~

概述、观摩

潮剧音乐概述

张伯恭

一 滑音及音程

初听潮剧音乐的演奏演唱，都很强烈地使我们感觉到其滑音、颤音、花指的使用将多，在我们的耳朵中对一个乐音的接触感觉总有一种不稳定的音高在上下滑动，这和西洋音乐的演奏演唱不同，是具有潮乐自己的情趣和表现方法。

艺人称“潮乐一音三韵”，这是有道理的。这意思是说每个乐音都带着演奏上的习惯而润色，其上行或下行都有它一定润音倾向，多半是其前音下行之末音向上润按，上行之末音向下润按，因此乐音产生了清脆、柔软的感觉。越古的腔调，唱法和乐调演奏法，这种润音就越明显。

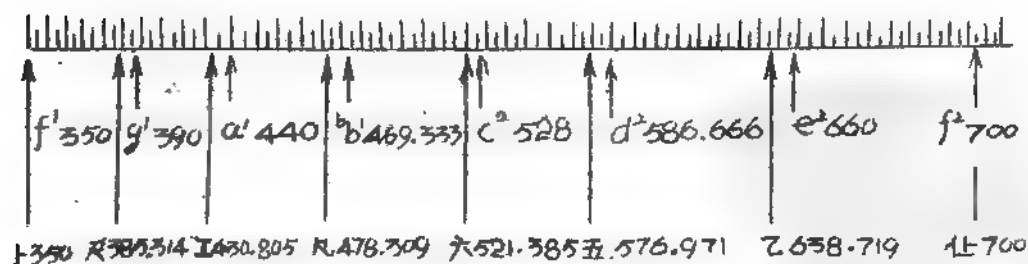
在音程上，我们很明显就可以听出 3-4、7-1，是与西洋音乐 3-4、7-1 不同西洋音阶中的 3-4、7-1 为相等半音程，但潮乐既非全音程，也非半音程，潮乐的 4 较之西洋音阶中的 4 稍高，而又高不到 4（一个半音），它的 7 较之西洋音阶中的 7 稍低，但又低不到 $7\flat$ （一个半音）。当再深入研究之后，又发觉潮乐 1-5 五度音程的距离也不与西洋音阶中 1-5 五度音程的距离相等，比之小些近些。在各音的音程的互相比较之下，也发现略有高低。根据谢永一同志在 1953 年以源正剧团比较固定的扬琴进行对各音的推算，得出如下的结论和比数：

① 工尺谱音程与简谱音程比较如下：

音名	频率(周)	音程	音程	唱法	频率(周)	音程
上	350	$\frac{8}{8}.807$	f^1	do	350	$\frac{8}{9}$
尺	385.314		g^1	re	390	$\frac{9}{10}$
工	430.805	$\frac{15}{16}.654$	a^1	mi	440	$\frac{15}{16}$
凡	476.309		b^1	fa	469.333	$\frac{8}{9}$
六	521.385	$\frac{8}{8}.721$	c^2	sol	528	$\frac{9}{10}$
五	576.971	$\frac{9}{9}.959$	d^2	la	586.666	$\frac{8}{9}$
乙	638.719	$\frac{8}{8}.856$	e^2	si	660	$\frac{15}{16}$
仕	700	$\frac{15}{16}.439$	f^2	do	700	

从上表来看：上尺的音程比1 2音程短
 尺工的音程与2 3音程同。
 工凡的音程比3 4音程长。
 凡六的音程比4 5音程短
 六五的音程比5 6音程短
 五乙的音程比6 7音程短
 乙仕的音程比7 i音程长。

②潮乐工尺谱的频率及简谱频率以五例尺表示：



以上所举例证，说明了潮乐目前在乐音运用和音程的构成上和西洋音乐的弹唱，音律还保持了相当程度的距离，这也就是说，风琴或钢琴是不能弹出潮州音乐的韵味及情趣来的，同样以二十平均律的音阶故谱法也还是不能唱好潮州曲调。这种情况，只有要求我们谙熟了潮州音乐记谱符号“二四”原谱，

或“工尺”谱之后，掌握了乐器运用上的指法特点，才能演奏出潮乐风味，也只有掌握了潮州语言，才能唱好潮州曲调。

二 唱声的音色，定调和音域

潮剧的唱声传统是和童伶制度的长期存在有着密切关系。在演唱中，童声就是主要音色（色括担任青衣、花旦、小生等主要角色）。因之，在乐音的音色音量的应用上，原多以柔细坚定和童声音色相和协为准则。

调门应用方面，在一些较古的例戏的演唱，以及一些唢呐曲牌，仍保存多样调门的吹奏之外，多年以来的童声演唱已经促成演唱上采取同一调门。其定音“上”相当于西洋音阶中的“F”音，所应用的音域大概在B—F²之间，共十二个音上下，但其常用音只有九个，其音域是C—D²之间而已。

解放以后，废除了童伶制度，提倡成人演戏，童声的演唱规格跟随着这一大变革，而产生一系列的抵触；除了观众的欣赏习惯，必须解决之外，其音色音域，调门的传统习惯的改变也必须及时加以解决。而这一艺术改革，正是须要耗费一定力量时间，并且经过复杂的思想斗争，和实际的艺术尝试的。

目前潮剧成人男女声上的调门运用，如何保存传统角色类型的演唱等问题，以及发声方法演唱方法上的整理，承继等，正在进行研究，并部分已开始进行实践改革。

三 音群的形成和运用（调性）

潮乐不是采取西洋音阶长短调所组成的音群来分别调性情绪上的差异，而是根据着潮乐乐器，传统演奏方法，古乐谱的记谱符号等而形成了若干定型的音群组织，这些音群组织的运用对比，便自然而然的产生了调性情绪上的差异。大致其用音组织可分为“轻三六”“重三六”“活五”“反线”四种。

目前潮乐的记谱符号有二种：一为二四谱，一为工尺谱，二四谱为潮乐原有民间歌谣应用古乐谱，工尺谱是随着唢呐牌调的吸收，后来才应用的乐谱。以“二四”“工尺”“简谱”符号对比之如下：

二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工尺谱	合	(<u>士</u>) (<u>乙</u>)	上	尺	(<u>工</u>) (<u>凡</u>)	六	五
简 谱	5	(<u>6</u>) (<u>7</u>)	1	2	(<u>3</u>) (<u>4</u>)	5	6

二四谱原来自于无码乐器的古琴，按古琴弹奏的七弦散声在“五音”“宫、商、角、征、羽”，至于变宫，变征（乙凡——7、4）是根据演奏方法按琴徽取声，时以二四谱中没有乙凡的符号，‘三’一音已括了士乙（6和7）二音，“六”已括了工凡（3和4）二音，也即是说在潮乐原有无码乐器上轻按或重按而产生了士工（63）或乙凡（74）的音变差别。因此，二四谱在唱谱上就有“轻三六”“重三六”之分，我以“可派举”“泣梨花”曲调为例：

轻三六	<u>11</u> 1	<u>11</u> (<u>6</u>)	1 <u>22</u> (<u>3</u>)	<u>55</u> (<u>3</u>) <u>56</u>	5 —	<u>323</u> (<u>4</u>)	<u>32</u> 1
重三六	<u>11</u> 1	<u>11</u> (<u>7</u>)	1 <u>22</u> (<u>4</u>)	<u>5</u> (<u>4</u>) <u>56</u>	5 —	(<u>4</u>) <u>24</u> <u>554</u>	<u>32</u> 1
二四谱	四四四	四四三	五五六	七六七八	七	六 七六	六五四
	X	X		X	X	X	

<u>656</u> <u>76</u>	5 —	(<u>6</u>)1 (<u>6</u>)1	<u>2</u> (<u>3</u>) <u>2</u> 1	(<u>6</u>)3 (<u>6</u>)1	2 0
<u>656</u> <u>76</u>	5 —	(<u>7</u>)1 (<u>7</u>)1	<u>2</u> (<u>4</u>) <u>2</u> 1	(<u>7</u>)1 (<u>7</u>)1	2 0
三三三 乙三	二	三四 三四	五六 五四	三四 三四	五
	X	X	X	X	X

<u>2</u> (<u>3</u>) 5	<u>665</u> (<u>3</u>)5	<u>2</u> (<u>3</u>) 5
<u>2</u> (<u>4</u>) 5	<u>665</u> (<u>4</u>)5	<u>2</u> (<u>4</u>) 5
五六七	八七六	五六七
X	X	

从上例来看，“轻”“重”用音调性的不同，正明显地表明是来自无码乐器的演奏方法，因此这种用音规律习惯，也很自然的引伸运用到唱腔上来，我们可以唱腔中用同一曲调以轻三六重三六曲调唱法作对比，那就更明显了。

4/4 (二板慢) (轻三六唱法)

$\underline{223} \ 5 \mid \underline{553} \ 22 \ 25 \ 23 \mid 5 - \vee 1 \ 5 \mid \underline{332} \ \underline{132} - \mid$
无 端 触 景想同窓 愁肠郁 结

$1 \ 5 - \vee 3 \mid \underline{33} \ 6 \ 1 \vee (\underline{516} \mid 1 -) \vee 33 \mid \underline{332} \ 11 \ 15 \ 12 \mid$
缠在 心胸 (乐) 胸中 郁 闷有难晓

$5 - \underline{112} \ 3 \mid \underline{23} \ 1 \ 3 \ 2 - \mid 35 - 3 \mid \underline{336} \ 1 (\underline{516} \mid 1)$
有 难 晓 吾 春愁 加增 (乐)

4/4 (二板慢) (重三六唱法)

$\underline{24} \mid \underline{53} \ 22 \ 24 \ 32 \mid 1 - \vee 12 \ 4^{\sharp} \mid \underline{27} \ 1 \ 3 \ 232 \vee \mid$
无端 触 景想同窓 愁 眉 郁 结

$1 \ 4 \ 3 \ 2 \mid \underline{23} \ 217 \ 1 \vee (\underline{245} \mid 1 -) \vee 4 \ 4 \mid \underline{43} \ 22 \ 25 \ 245 \mid$
缠在 心胸 (乐) 胸中 郁 闷有难晓

$4 - \vee 1 \ 4^{\sharp} \mid \underline{24} \ 1 \ 3 \ 232 \mid 24 \ 3 \ 2 \mid \underline{22} \ 217 \ 1 \vee (\underline{245} \mid 1)$
有难 晓 吾 春愁 加增 (乐)

从以上乐调来看，除了加上花指及个别经过音之外，“轻三六”“重三六”之分别主要在用 $\dot{6}$ — 3 或用 7 — 4 二音之变化。由是轻三六调以 $\dot{6}$ 1 3 5 为主要音群组织来构成旋律，重三六调以 7 2 4 5 为主要音群组织来构成旋律。这样在和声音程上就产生了个性上分别。不管唱腔或乐调，轻三六调多用于欢乐跳跃，表现了欢乐气氛，重三六调相反的多用于庄穆沉重，激昂气氛。

“活五调”也称“秋五调”。“五”是指二四调中的“五”音（即简谱“2”音），“活”是潮语中指弹奏上的活指或揉弦的意思，根据该曲调实际用音上研究，不单是“2”音有了变动，比西洋乐“2”高 $\frac{1}{4}$ 至 $\frac{1}{2}$ 音上下，而且“4”比西洋乐“4”略高，7音又比原来潮音7降低了些（当然不合于西乐“7”

音)；这些音其滑指上下不稳定倾向更为明显，故艺人多说：“从乐谱（指二四谱）上看，活五调只有五音，但弹唱之，则一音数韵，因滑变化不止十音”是有其道理的。

再以“泣荆花”为例：

(例一) 泣荆花 (活五调)

简谱	1 1	1 1 $\underline{7}$	$\overset{\#}{1} \overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$	5 4 $\underline{56}$	5 · 4	$\overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ 5 4
字谱	四 四 X	四 四 三 X	四 五 六 X	七 六 七 八 X	七 六 X	七 六 七 六 X

$\overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ 1	$\underline{7 \cdot 5}$ $\underline{171}$	5 · 1	$\underline{71}$ $\underline{74}$	$\overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ $\underline{21}$	$\underline{71}$ $\underline{71}$
五 六 四	三 二 四 三 四	二 四	二 四 二 六	五 六 五 四	三 四 二 四
X					

$\overset{\#}{2}$ —	$\overset{\#}{4} \underline{424}$ 5	$\underline{65}$ $\underline{454}$	$\overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ 5 ·
五	六 五 六 七	八 七 六 七 六	五 六 七 ·
		X	X

(例二) 4/4 (二板慢) (活五调)

4 5	$\widehat{6 \cdot 5}$	4 4 $\widehat{45}$ $\widehat{54}$	$\overset{\#}{2}$ —	$\overset{\vee}{5} \overset{\#}{2}$	1 $\widehat{557}$ $\widehat{165}$
无 端 触		景 想 同 感		愁 眉 有 结	

4 6 — — 5	$\widehat{665} \overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ 5	($\underline{254}$ 5 —)	$\overset{\vee}{5} \overset{\#}{5}$	$\widehat{54} \overset{\#}{2} \widehat{4654}$
缠 在	心 胸	(乐)	胸 中	郁 闷 有 谁 晓

$\overset{\#}{2}$ —	$\overset{\vee}{5} \overset{\#}{2}$	$\widehat{12} \widehat{5571}$ $\underline{7} \underline{76}$	5 6 — 5	$\widehat{554} \overset{\#}{2} \overset{\#}{4}$ 5	($\underline{254}$ 5) ·
有 谁 疏 吾		春 愁 加 增		(采)	

其用音与重三六调同，但 7 4 2 等音高已有特殊变动，音程因之起了极大变化，其上行和下行因滑指反语言而产生了升降音变化，比如：

$$\begin{array}{c} \text{bx} \\ \underline{2} \underline{2} \quad \underline{2} \underline{2} \quad | \quad \underline{3} \underline{2} \quad \underline{3} \underline{2} \quad | \quad \# \underline{4} \underline{2} \quad \underline{3} \underline{4} \quad | \quad \underline{5} \quad \text{—} \quad || \end{array}$$
 在这样的旋律进行
 时 7 是降低，但在这样的旋律进行时 $\begin{array}{c} \# \underline{5} \underline{5} \underline{4} \quad \underline{3} \underline{4} \quad | \quad \underline{4} \quad \# \underline{5} \quad | \end{array}$

$$\begin{array}{c} \underline{4} \quad \underline{5} \underline{4} \underline{3} \quad | \quad \underline{4} \quad \text{—} \quad | \quad \underline{5} \quad \text{—} \quad || \end{array}$$
 7 不降低，4 又不升高。在 $\frac{1}{4} \# 2 \# 2$
 夫 妻
 $\# 2 \# 2 \# 4 \# \quad \underline{2} \underline{1} \# 2 \# 2 \# 2 \# 2 \# 4 \# 4 \# 2 \# 2$
 相 会 泪 满 胸 速 到 开 封 诉 衷 情 打 破 玉
 $5 \# 4 4 5 4 \# 2 \# 4 4 5 \text{-----}$
 笺 飞 彩 凤 颤 开 金 锁 --

从曲句中看出 4 有的地方升高，有的地方不升高。这样用音的不稳定倾向是和潮州语言有密切关系，因此潮人唱活五调并不感到音程连接上的困难，该调性多用于悲怨、沉闷气氛。

反线调类似西乐短调，以 6 2 4 音群组成旋律。可以说它介于“轻三六”“重三六”调的一种变体调式。由于它的特殊个性气氛。（以下下音为“上”，用 6 2 4 音群，点、线调，实等于西洋 G 小调的 3 6 1 音，故也即称小调）

（例一）泣荆花（改作反线调）

$$\begin{array}{l} | \underline{4} \underline{4} \quad 4 | \underline{4} \quad 4 \quad \underline{2} | 4 \quad \underline{5} \underline{6} | \underline{1} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{1} \underline{2} | 1 \cdot \underline{7} | \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{6} \quad 1 \cdot \underline{7} | \\ \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \quad 4 | \underline{2} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{1} \underline{2} | 1 \cdot \underline{4} | \underline{2} \underline{2} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{4} | \underline{5} \quad 5 \quad 4 | \underline{2} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{4} | \\ 5 \text{ —} | \underline{6} \quad \underline{1} \underline{4} | \underline{2} \underline{7} \quad \underline{6} \underline{1} | \underline{5} \underline{6} \underline{7} \quad 6 \quad || \end{array}$$

4/4 (例二) 自由·例 (反线)

(乐引) 无端触景想同 窓愁眉

郁结 缠在 心胸 (乐-) 胸中

郁 闹有 萍踪 有准 晓 吾 春愁 加

增 (乐)

反线调多用于游园、玩耍的感情气氛。

四 拍节板眼变化

潮乐拍子，全为偶数，即 4/4 (一板三眼)

2/4 (一板一眼)

1/4 (一板一眼)

散板 (无板无眼)

四拍子 (4/4) 头板，三板慢属之。

二拍子 (2/4) 二板鼓，三板快，三板慢属之。

一拍子 (1/4) 三板快属之

散拍子 泪板、寒韵、牵句等属之。

潮曲起唱节拍有二种：一为强拍起唱，如头板曲，三板慢等是，一为弱拍起唱，如二板慢，二板鼓，三板快等是。(偶而对板唱的二板曲也有之，二板慢以 4/4 记谱，粗看是以次强拍起唱，但假如译作 2/4 也等于弱拍起唱。) 弱拍起唱是最常见的，强拍起唱就比较少。

在节拍变化来说潮剧应用得较为自由，它可以规矩地按眼板眼连接唱，也可以任意应用快慢或散板牵句作为连接，例如：

1. 以散板作为起句，接二板曲例：

(“相恩会”唱)

(散板) $\underline{333} \underline{V02} \underline{22} \underline{14} \underline{71} \underline{\hat{2}} - \underline{32} \underline{21} \underline{1^b} \underline{7} - \underline{7}$!
你你你 只书生无义 (接二板)

$\frac{2}{4}$ $\underline{1} \underline{13} | \underline{2} \underline{2^{\#}5} | \underline{123} \underline{27} | \underline{665} \underline{516} | \underline{124} \underline{5^V62} \dots$
你 出 字 义 你就…(下略)

在三板曲中值谓撰写的就是：“合板”和“鲤鱼吐气”摘句的节奏变化。

一、合板——这是用在诉说感情上比较能够发挥的一种节奏。

如“相恩会”中合板曲。

(散板) $\#2 \underline{5} \underline{14} \#2 \underline{4} \underline{4^{\#}2} \underline{2} - \underline{4^{\#}2} \#2 \underline{211} \underline{57} \underline{\hat{1}} -$
围困

$\#2 \#2 \underline{44} \underline{42} \underline{14} \#2 - (\underline{51} \underline{7} \dots \underline{5^{\#}4} \#2 \underline{1} \dots)$
之中苦不胜

$\underline{54} \#2 \underline{44} \underline{4^{\#}2} \underline{2} - \underline{42} \underline{211} \underline{5^b7} \underline{1} - \underline{111^b7}$
只因 吾爹济贫

$\#2 \#2 \#2 \underline{21} \#2 \underline{21} \#6 \underline{5} -$
时济贫 时

($\#02 \underline{5^b7}$) $\#4 \underline{21} \#2 \#4 \underline{122^b7} \underline{111} \underline{1^{\#}2} \#2 \underline{21} \#4 \#4 \underline{44}$
(乐引) 将妾招你为做夫 婿一粒明珠分做二畔各人

$\underline{11} \underline{1^{\#}2} \#2 \underline{224} \underline{222} \underline{11^{\#}2} \underline{4^b7} \underline{1} - \#2 \underline{5^b7} \underline{16} \underline{5} -$
藏劝在身边只道 书生你有仁 义

(散板) $\#2 \underline{4} \underline{24} \underline{4^{\#}2} \underline{2} - \underline{4^{\#}2} \underline{211} \underline{57} \underline{1} \dots$
谁知

这样节奏变化可随情绪用合板或散板，听之富于诉说感情。

二、“鲤鱼吐气”节奏，顾名思义，可知是一种后拍起唱，断々续々的节奏变化，在表达紧张，急促情绪上是具有其特点的。

如“扫恩会”曲句

$\frac{1}{4}$ 02 02 21 12 24 41 14 01 02 12 22 21

妾身又望共你相会月缺重圆 谁知暗敢与吾相认

05 02 45 22 25 05 05 42 42 42 42 45

正喜相会又欲别离教人怎能舍得舍得 么
45 45 -----

么 么

三、“摘句”是上句后加上锣鼓拍（一板）以助气氛的一种节奏用法。（以“x”系鼓）

三板快 $\frac{1}{4}$ 5 05 02 05 42 5 13 21 21 4x^v 25
45 33 2^v 13 21 221 2x^v -----

或 5 65 02 05 42 5^v 21 01 2 11 02
4x^v 44 5 33 2 13 01 2 12 13 21 4x^v ----

这样的节奏用在情况紧张，雄壮的曲中最为适宜。

五 唱腔的分类和基本结构

潮剧唱腔分为：

(1) 曲牌调，这是潮剧唱腔中原来的基本曲调，据说牌调数因在数百首以上，但目前所能收集记录的仅数十首而已。其发现多随着潮剧传统剧目如扫恩会，认亲（琵琶记）、拒父断婚、陈三五娘等的发掘而记录下来，曲牌名称如山坡羊、红纳罕、哭相思、石榴花等多与正音戏、潮州纸影戏和小部分汉戏二二曲牌调名称相同。根据记录下来的材料和应用范围来说，

大致可分为：

甲、头板曲牌，是牌调中速度最慢，一音数转拖腔句多，旋律任性强，多倾向于抒情的唱腔牌调，在传统旧剧中，其应用多为二板曲牌序段或前引腔曲段，并以三板或十八板等作为尾曲段，由是而构成了整段腔调谨严“起承转合”的完整结构。

乙、二板曲牌，大多数具有一定的起段、发展段、收段，基本上也循“起承转合”、“子母句”曲体形式而形成了各个牌调的不同旋律结构。这类牌调，每一段落中具有一定的起收句，并有它一定去乐节奏上的锣花安法收法（参阅黄允滚，驻马厅忠谱及其具体分析）。但也发现一部分脱出牌调结构的规范，如称加，汉韵，似脱胎于汉戏腔调，其起收句没有明显的段落规格，而多助于花腔等加以变化，斗鹤鹑曲牌则没有曲牌结构中的起句，只有收句，金钱花曲牌却近似于民谣小曲，似为以后发展了的牌调，也可能年长月久而失传。

(2) 对偶曲调，为潮剧唱腔中廿余年来演变了的曲调，其基本演变过程，是从曲牌调中子母句形式中脱胎加以发展，摆脱了定规的起收形式的唱腔曲调。该类曲调，在潮剧目前唱腔曲调中占最大比重，其所发挥表现力，可变性也很大。因此，掌握了对偶曲的曲调基本结构，是具有非常大的实际应用意义。这里谨就所知加以概括叙述：

甲、句与句的连接。

(一) 对偶曲调最基本是上句和下句的对偶形式。艺人称为“子母句”即一上句和一下句的曲体结构。

4/4 (例一) (二板鼓)——摘自“陈三五娘”——

4 3 5 | 1 6 1 1 1 6 5 4 | 3 — 2 3 | 2 6 1 1 3 2) :
 (子句) 做 奴 也 是 无 耐 何 (母句) 千 谋 百 计 受 尽

7 7 2 5 5 6 | 1 —
 苦 楚 (略)

子句通常为七字句，并在唱法上一气呵成（即一腔），如上例“做奴也是无奈何”曲句。母句通常为八字句，一句分为二腔句，每腔四字，如上例“千谋百计”曲句。如“受尽苦楚”曲文为母句第二腔，由台前演唱连接（帮腔）。

4/4 (例二) 一摘自“玉堂春”

$\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{2} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{4} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \mid \underline{2} - \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{3} \underline{2} -$
 (子) 袁金龙 命中不幸 (母) 长 街 求乞
 $\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{1} \underline{4} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{7} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{2} \underline{5} \underline{4} \mid \underline{5}$
 凄惨 重 重 (乐)

2/4 (例三) (二板鼓) 反线

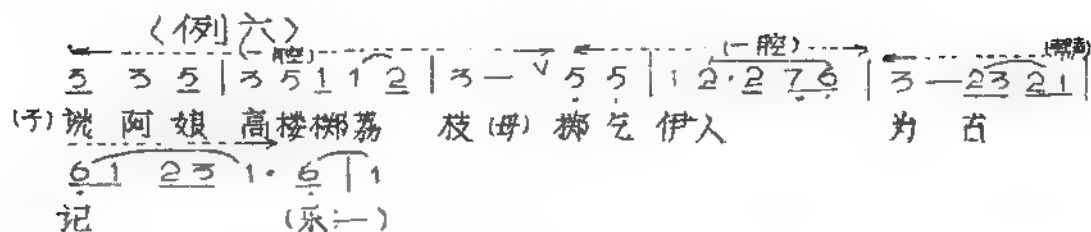
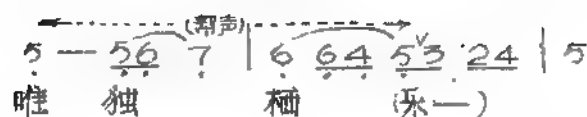
$\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{2} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{6} \underline{4} \underline{6} \mid \underline{4} \underline{1} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{4} \underline{5} \underline{4} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{2} \mid$
 (子) 本宫 只为 民受 苦母化装 寻访 遭此险危 (子) 化装
 $\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{4} \underline{1} \underline{5} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{5} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{1}$
 并所 受险 危母 听闻 此言 令人同 悲

(例四)

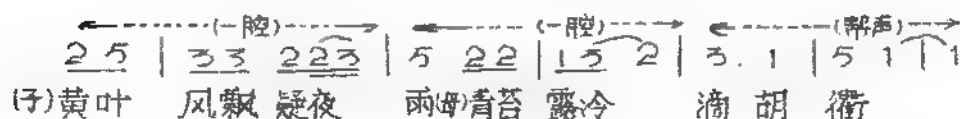
$\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{2} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{2} \underline{4} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{2} - \underline{2} \underline{2} \underline{7} \mid \underline{6} - \underline{5} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{1}$
 (木) 幸得 走脱 免 丧 命 (母) 飘流为丐
 $\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{5} - \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{1} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{2} \underline{5} \underline{4} \underline{1} \underline{5}$
 刻 自 一 程 (乐 ——)

“子句七字，母句八字”是最普遍的形式，如例三例四。但有时也不照上例的子句七字母句八字而自由变化，以上下句分腔，帮唱。如下例：

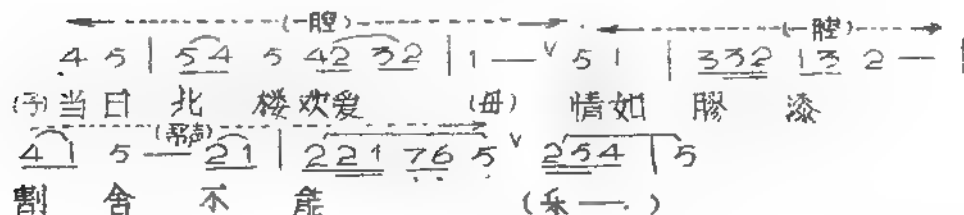
<例五> 子句八字，母句七字
 $\xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad} \quad \quad \quad \xrightarrow{\quad}$
 $\underline{5} \underline{5} \mid \underline{4} \underline{2} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{7} \mid \underline{6} - \underline{5} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{1}$
 (子) 风琴线断 去都无 望回失群 孤雁



(例七) 子句七字，母句七字

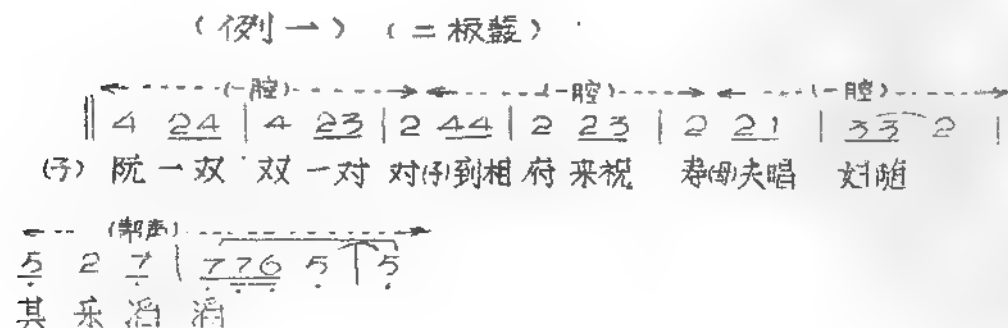


(例八) 子句六字，母句八字



这样例子，可从其他曲句中得到更多的字句变化的实例子，故不再详列。从这里我们也可看出潮曲上下句字数，韵书已经没有太严格的规限，变化较自由。

(二) 曲句的连接有三句连接的形式，艺人称为子句——带子句——母句：如：



从上例看来，把上句分为第一上句（即七字句）和第一下句（即六字句），下句为八字句，仍保持原有二腔句（各四句）长帮腔形式。

〈例二〉

$\xleftarrow{\text{(-腔)}} \underline{2\ 2} \mid \underline{5\ 2\ 2} \mid \underline{4\ 4\ 2} \mid 5 \xrightarrow{\text{(-腔)}} \underline{2\ 4} \mid \underline{4\ 2} \mid \underline{2\ 2\ 4} \mid$
 (子) 面 头 巾 与 吾 慈 娘 (寄子句) 桃 哥 治病 尚未
 $\xleftarrow{\text{(-帮声)}} \underline{2\ 2} \mid \underline{2} \mid \underline{6\ 5\ 6\ 7} \mid \underline{7\ 6} \mid 5 \mid 5$
 出 予 他 工 作 于 屋 场

从上例看来，子句为九字句，寄子句为七字句，母句仍保持原有二腔句形式为八字句（分二腔），曲是又起了变化。

〈例三〉

$\xleftarrow{\text{(-腔)}} \underline{1\ 3} \mid \underline{3} \mid \underline{1\ 1\ 3} \mid \underline{2\ 2\ 3} \mid 5 \mid 5 \mid \underline{5\ 6} \mid 2 \mid 5 \mid \underline{5\ 6\ 5} \mid \underline{4\ 3} \mid$
 (子) 田 喜 哥 实在是进步 有 为 寄 他 与 吾 可 说是
 $\xleftarrow{\text{(-帮声)}} \underline{5\ 6} \mid \underline{6\ 5} \mid \underline{6\ 6} \mid \underline{6} \mid 5 \mid \underline{6\ 5\ 4} \mid \underline{5\ 2} \mid \underline{6\ 4} \mid 5$
 (母) 可 说是 心心 相 印 (乐一)

从上例看 子句为十字句，寄子句为六字句，都以一腔句唱完，母句为七字句，但没有照普通母句分二腔而为帮腔句（一腔句）。这又起了曲句用腔上的变化。

〈例四〉

$\xleftarrow{\text{(-腔)}} \underline{4\ 3\ 3\ 2} \mid 1 \mid 1 \mid \underline{1\ 5} \mid \underline{4\ 3} \mid 2 \mid \underline{6\ 6\ 6} \mid 5 \mid 4 \mid 4 \mid$
 (子) 吾 只 块 无 奈何 (寄句) 致 相 思 无 药 解
 $\xleftarrow{\text{(-帮声)}} 1 \mid 5 \mid 2 \mid 5 \mid 4 \mid 3 \mid 2 \mid 7 \mid 5 \mid 6 \mid 7 \mid 6 \mid 4 \mid 5 \mid 6 \mid 6 \mid 5 \mid 4 \mid 5 \mid 3 \mid 2 \mid 6 \mid 4 \mid 5$
 寤 寐 思 复 (母) 吾 个 惨 情 极 多 (乐一)

从上例看，子句为六字句，寄子句为十字句，母句为六字句，都各以一腔唱完。其曲句字数较为自由，但上句（子句，寄子句）、下句（母句）及帮腔形式依原存在。

(三) 曲句有五句连接的形式，而保持对偶曲体原来的上下句的形式，艺人称为子句——寄子句——寄微句——母句，重母句。

4/4 〈例一〉（二板鼓）

$\overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}}$
 5 3 | 5 — 5 1 | 1 — 5 1 2 | 5 — 3 3 | 3 3 3 2 2 3 |
 (子句) 你 之 言 吾 也 提 起 (寄子句) 伊 说 做 官 欠 客 —

$\overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}}$
 5 — 3 3 | 3 5 5 3 3 | 5 2 2 2 | 2 — 3 — |
 易(寄子句) 贪 恋 阿 娘 你 生 来 欠 精 彩 画 伊 痴 心 妄 想

$\overleftarrow{\text{---(帮声)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(帮声)---}}$
 2 2 1 2 | 3 2 — 3 2 | 1 — 2 | 1 3 2 7 | 6 — 5 7 6 |
 结 做 连 理 (重母句)

$\overleftarrow{\text{---(帮声)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(帮声)---}}$
 6 5 — 3 | 2 — 3 — | 2 2 1 2 | 3 — 2 1 | 1 2 7 6 — |
 痴 心 妄 想 结 做 连 理

$\overrightarrow{\text{---(帮声)---}}$
 6 7 6 3 5 6 | 1

4/4 〈例二〉（二板鼓）

$\overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}}$
 5 3 5 | 1 — 3 3 2 4 3 | 5 5 5 3 5 1 3 3 | 5 5 5 3 5 1 |
 (子) 苦 只 苦 暗 悲 啼(寄子) 苦 只 苦 暗 悲 啼(寄微句) 两 眼

$\overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(-腔)---}}$
 3 2 3 3 5 2 | 2 — 1 1 2 3 | 3 3 2 3 4 3 | 3 6 5 3 2 |
 汪 汪 珠 泪 流 滴 哪 未 知 夫 君 在 何

$\overleftarrow{\text{---(-腔)---}} \quad \overrightarrow{\text{---(帮声)---}}$
 1 2 3 2 1 — | 3 5 4 3 3 | 5 — 1 3 2 2 5 2 7 6 |
 地 (重母句) 未 知 夫 君 在 在 何

$\overrightarrow{\text{---(帮声)---}}$
 5 6 7 6 7 6 — ||

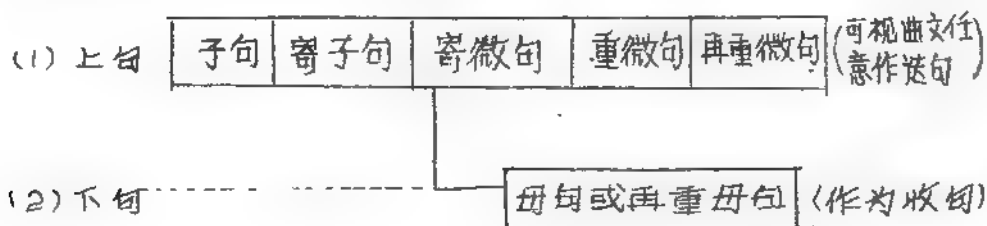
从上例看来，曲句虽是分为五句，但却为子母对偶曲体发展中的另一形式，我们可把它分为二部分：

(1) 上句部分包括了子句，寄子句，寄微句三句。

(2) 下句部分包括了母句和重母句二句。

这样的演唱结构，使对偶句进一步变化，在表达气氛上，使其曲文含意更富于吁吁再三的沉重感情，可说有一定的规格，也工整。

(四) 曲句上句用迭句形式，下句作为收句的形式，这也是对偶子母句的另一变形，以下图示之：



以曲例为证：

$\frac{1}{4}$ (例一)

$\underline{33} \quad 5 \quad \underline{313} \quad \underline{35} \quad \underline{33} \quad \underline{332} \quad 1^v \quad \underline{31} \quad \underline{33} \quad \underline{11}$
 (子句) 只烟缘 微学那 张珙 簪々 西厢 记(寄句)相国之家 尚如
 $5^v \quad \underline{13} \quad \underline{353} \quad \underline{31} \quad 1^v \quad \underline{51} \quad \underline{15} \quad \underline{11} \quad 1^v \quad \underline{3} \quad \underline{33}$
 此 何况 阿娘你 今有 意(寄微句)古有 红娘 为媒 约(重微句) 吾 益春
 $\underline{33} \quad \underline{31} \quad \underline{13} \quad 5 \quad \underline{55} \quad \underline{33} \quad \underline{44} \quad 3 \quad \underline{36} \quad \underline{56}$
 牵针 引线 无拖 辞(再重微句)姻缘 二字 天注 定(母句)月老 推排
 $\underline{35} \quad \underline{65} \quad \underline{13} \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \cdot \underline{5} \quad \underline{1} \quad \underline{7} \quad \underline{76} \quad 1 \parallel$
 无差 迟(重母句)月老 推排 无差 迟 (乐一)

这样的迭句收句形式多用在尾声三板快等曲段，属于潮州语言的说唱形式。曲句连接自由，但仍属于子母句形式。

乙、引句和韵尾旋律(韵尾旋律艺人称为“曲越”)。

曲句连接除了对偶曲体的形式之外，尚有一种引句的唱法，这种句的形式，最初应当是在某一种激愤的情绪上产生。如：

(散板) $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$
 嚷 姦娇妻

(散板) $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$
 $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{4}$
 哀求 谷谷息怒

$\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$
 6 1 2 3 2 7 6 5 1

$\frac{4}{4}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{0}$ $\dot{7}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ |
 暖夫君 呵

$\dot{0}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{7}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{0}$ $\dot{2}$ $\dot{0}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ 等

由是自然而然的产生五体动人的旋律(艺人把这样的旋律称为“穿勾”或“曲越尾”),逐渐地就形成了一种特殊的曲句形式,并发展为上引句或下引句的对偶句。如:

$\dot{2}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 (上引句) 又只怨

$\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ |
 (下) (上引句) 老师父

$\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ |
 (下) (上引句) 老师父

这种旋律也应用在母句曲句上。如:

〔例一〕 一摘自“胡惠强下山”一

$\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ |
 (子句) 见此 重围 真不 能(母)战战 兢兢 未奔面

←---旋律---→
 $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{5}$ |
 行 (下) (上引句)

〔例二〕

$\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 妾明知 君不忍 抛妾身 妾难舍 吾官 人

$\overline{5.5} \overline{5.5} | \underline{113} \underline{212} | 1 \cdots \cdots 6 \underline{223} | 55 \underline{4325} | 5^v 35 |$

(乐———) 你奈何 三番两次 将吾

$\underline{33} \underline{221} | \underline{2^v 1} \underline{51} | \underline{332} 1 | \underline{5} \underline{5} \underline{2} | \underline{55} 5 | \underline{113} \underline{23} |$

夫妻来离 间离间阮夫妻 心你何 安

$\underline{5.5} \underline{5.5} | \underline{113} \underline{212} | 1$

(乐———)

这种旋律应用方法，在三十年来的潮曲中特别盛行，都可由导演（教戏先生）或乐师自由创作，应用在引句、母句、子句或其他句上而使潮曲脱胎于牌子调的规范成了另一表现形式，达到表现种种感情气氛，有了一定发展，但随这问题而来的就是曲句的词字和旋律（曲越）二部分变成定型而形成脱节。由于自由创作而在调性上引起了混乱，复杂无定。在结合人物性格和情绪上也就存在着单独追求“曲越”搞奇取巧的倾向，任何片段歌曲，小调中某一句只要导演先生认为动听，即可硬套应用。这种用“韵尾旋律”形式的存在发展，必须予以耐心引导，使其能发挥应有作用。

丙、分韵唱法：潮曲之词和乐音的结合，不是采取西乐的创作手法，而是有其细致的分韵唱法，这也是潮剧曲调创作上一特点，也是由于音域上的用音不宽而形成的。我们可从具体例中加以分析：（以垂六曲调为例，其他调性同）

$\frac{4}{4}$ (例一)

$\overleftarrow{\underline{17}} \underline{1} | \underline{2} \underline{32} \underline{17} \underline{12} | 1 - \underline{1} \underline{1} \underline{4} | 556 \underline{64} |$

弟(子)幸 得春帏 一至 (母) 赠 吾 琴剑书箱

$\overleftarrow{\underline{5}} - \underline{2} \underline{24} | 5 - \underline{5} \underline{53} | 2 - \underline{1} \underline{2} | 1 \underline{2} \underline{4} \underline{4} \underline{5} |$

弟(子) 来到 京畿 (母句) 幸天憐 悯 吾就

$\underline{6} \underline{5} - \underline{6} | \underline{61} \underline{24} \underline{5^v} \underline{254} | 5$

得中 高 弟 (乐———)

艺人把上例唱法分为高中低三韵：第一子句用音在1—3之间称为“中韵”，其母句用音除3 4多滑音外，可说是在1—5之间称为“低韵”。第二子句用音在2—5之间称为高韵，由是而产生了旋律用音上的起伏，高低，抑扬，顿挫。

任何曲句都可以根据“用韵”唱法，把它加以变化，我们试举二个对偶句把它分为高中低三韵来唱也是可以的 如：

第一种 高韵唱法

$\frac{4}{4}$
(重六二板慢)

$\underline{2} \underline{4} \ 5 \mid \underline{0} \underline{5} \underline{44} \underline{45} \underline{54} \mid 5 - \vee \underline{24} \ 5 \mid \underline{43} \underline{254} \underline{32} \mid$

(子) 无 端 触 景想同窓 (母) 愁 眉 郁 结

$2 \ 5 - \ 5 \mid \underline{5} \underline{54} \ 5 \vee \underline{254} \mid 5 - \vee \ 5 \ 5 \mid \underline{54} \underline{44} \underline{654} \underline{35} \mid$

缠在 心 胸 (乐——) (子) 胸中 郁闷有难晓

$\underline{2} - \vee \ 1 \ 5 \mid \underline{45} \underline{13} \underline{23} \underline{232} \mid 4 \ 5 \underline{4} \ 3 \mid 3 \underline{32} \ 1 \vee \underline{254} \mid 5 - \vee$

(母) 有难晓 吾 春愁 加 增 (乐——)

第二种 中韵唱法

$\frac{4}{4}$
(重六二板慢)

(子) 无 端 触 景想同窓 (母) 愁 眉 郁 结

$1 \ 3 - 2 \mid \underline{23} \underline{217} \ 1 \underline{245} \mid 1 - \vee \ 4 \ 4 \mid \underline{43} \underline{22} \underline{24} \underline{245} \mid$

缠在 心 胸 (乐——) (子) 胸中 郁闷有难晓

$\underline{4} - \vee \ 1 \ 3 \mid \underline{24} \underline{13} \underline{23} \underline{232} \mid 2 \ 3 - 2 \mid \underline{22} \underline{217} \ 1 \vee \underline{245} \mid 1$

(母) 有难晓 吾 春愁 加 增 (乐——)

第三种 低韵唱法

$\frac{4}{4}$

(垂大二板慢)

$\underline{7} \underline{1} \ 2 \mid 4 \overset{2}{\underset{3}{\text{号}}} \underline{1} \underline{7} \underline{7} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid 2 - \overset{v}{5} \ 7 \mid \underline{6} \overset{*}{4} \underline{5} \cdot \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \mid$

(子) 无 端 触 景 想 同 窓 (母) 愁 眉 郁 结

$\underline{5} \underline{5} - \underline{6} \mid \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \overset{v}{1} \underline{7} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{5} - \overset{v}{2} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{7} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{4} \underline{2} \underline{1} \mid$

缠 在 心 胸 (乐——)(子) 胸 中 郁 闷 有 难 晓

$\underline{7} - \overset{v}{5} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \underline{5} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{7} - \underline{6} \mid \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \overset{v}{1} \underline{7} \underline{1} \underline{2} \mid \text{?}$

(母) 有 难 晓 吾 春 愁 加 增 (乐——)

从三种唱例中，节奏上是一样，口语上听来也分明。但其用音、音域基本有分别。从艺人习惯说：三种韵用音大概如下：

- (1) 高韵音多在 2 4 5 之间徘徊，其音域 1—6 之间，
- (2) 中韵音多在 1 2 4 之间徘徊，其音域 7—5 之间，
- (3) 低韵音多在 5 7 2 之间徘徊，其音域 4—4 之间

上例二种唱法，是为了研究说明上方便而列举。通常高中低韵没这么明显分开，而是掺杂着应用。

从曲句用韵感情倾向上看，高韵多在激昂欢乐感情上用。中韵多在气平、诉说感情上用。低韵多在悲痛、哀切感情上用。

从用韵的唱法来看音的进行，子句多用高韵或中韵，母句多用中韵或低韵，基本共用音倾向上多为下降。级进的用得多，三度、四度跳进比较普遍。六、七度的大跳进就很少用。

用韵是一个传统的用音规格，音的进行多采取下降的倾向。也是一个值得注意的问题。在扩大潮剧的曲调用音，使其能表现更多的感情和情绪，特别是使其和表现新人新事的思想感情相适应，那就必须更好的予以研究提高。

(3) 唱腔使歌谣小曲，是各种固定旋律曲调上填词曲的腔调，来自民间流行的口乐曲调、古诗谱、小曲、民歌、山歌、经词佛曲，以及其他剧种腔调乐曲，群众歌曲等々，这类曲调甚为复杂，结构多变，仅作为唱腔中插曲应用，其分量占总唱腔曲调中十分之二三而已，故不作详述。

六 潮剧伴乐的组织、形成及应用

潮剧的乐队与其他剧种相似，分为两部分：一部分是文场（即管弦乐的演奏），一部分是武场（即打击乐的演奏）。文武场在演奏中是紧密地互相配合，大致须要十二人至十五人组成。

乐器的配置方面，文场可分为三类：①拉奏乐器，②弹奏乐器，③吹奏乐器。其武场也由铜属、木属、革属三类乐器组成。兹按其类别列表如下：

潮剧乐器一览表

（以下或略高子下为定音标准）

		名 称	件数	乐 器 定 音	说 明
文 场 乐 器	拉奏乐器	二 弦	1	5 1	文场主要乐器，由第一乐师负责
		胡 弦	1	1 5	俗称“有弦”
		二 胡	1	5 2	俗称“提琴”
		大胡弦	1	1 5	俗称“大”
	吹奏乐器	大 唢 呐			
		小 唢 呐			
		竹 吹			
		笛、箫、竹笛			
	弹奏乐器	杨 琴	1	5 2	俗称“摇琴”
		纂 琴	1	2 5	
		月 琴	1	2 5	
		三 弦	1	1 5 1	
		琵琶	1	5 1 2 5	

武 场 乐 器	木 属	打 击 乐 器	木 板	1			全 部 由 鼓 师 负 责
			木 鱼	1			
			辅 板	1			
	革	打 击 乐 器 属	中 鼓				
			舌 鼓			俗称“鼓畔”	
			战 鼓			俗称“酥鼓”	
			柿饼鼓				
			大 鼓				
	铜	打 击 乐 器 属	铜 钟	1		俗称“鸡心”	
			欵 仔	1	1		
			斗 锣	2	5	又称“曲锣”“班锣”	
			九仔锣	1	7		
			大 钹	1	2		
			小 钹	1	2		
			大斗锣	4			
			锣 仔	1			
			深 波	1	5或2		
			苏 锣	1			
			号 头	1	2-7		

文武场乐器的演奏主要指挥者 鼓师。其右手撑执辅板，指挥全场打击乐器的使用 and 调配。其左手撑执木板，指挥文场及弦索的表腔节奏。鼓师所使用的乐器共有八种，由他任意灵活运用，其变化甚为繁杂。而文场则由头手乐师领奏，司撑二弦、唢呐或笛。

兹就文武场伴乐的演奏曲调，加以分类，并略述其来源，应用及特点如下：

(1) 锣鼓科介曲调，是属于打击乐演奏部分。除了部分介

义和这些唱腔，文场伴奏有关，而作为过门、过介、暗介、收介等用途之外，潮剧的锣鼓已经有一部分能够写情意境，表示某些舞台动作，情绪。如安更介、天光介，响雷科等在舞台上作为刻划交代一定时间、环境。激闹介，想计介，惊逃介，打架介等则能描写人物一定心里状态。划船介，破城介，恋科等能根据舞台演员的舞台动作加以烘托，使其形象上更为美化，有一定特点及表现力。

由于潮剧打击乐因其用音有一定音高，如钹仔以“1”作为定音；斗钹以“5”作为音准，低音深波用“5—2”，九钹钹用“7”，大鼓用“2”。击奏时和讲究和协之特点，在音色音量的运用上，以“大钹戏”、“小钹戏”分其悲抑喜，端庄或跳跃等风格，而把乐点加以选择，分别把它配置起来，使其变化，对比，而形成种种情调，这是潮剧锣鼓乐的优良传统的地方。

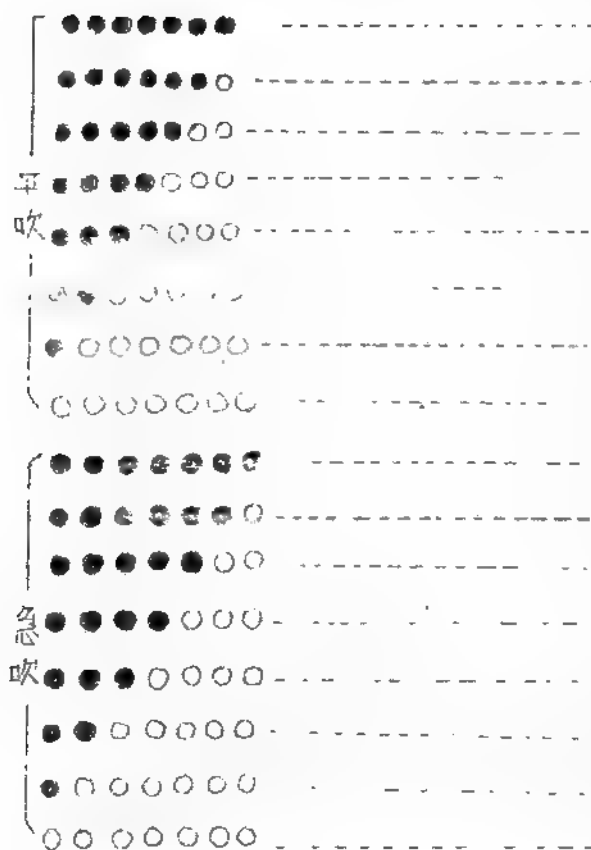
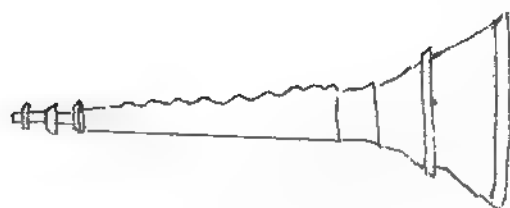
潮剧锣鼓乐的表现力及其伴奏传统，能积累一定的丰富曲调和伴奏法，主要是在于承继正音戏锣鼓乐之后，能够不拘泥于程式，不断吸收其他汉剧西秦诸剧种长处，以及能把潮州民间大鼓乐的鼓点打法加以适当溶化为己有。

(2) 唢呐曲牌：唢呐曲牌多着重于打击乐点与唢呐旋律调的紧密配合，打击乐上的运用变化多由一定的锣鼓点，如火炮、三脚、纱帽头、水波浪……等组成；其唢呐调也有一定的结构段落。在曲调所表达的含义说，多根据一定角色身份，如武皇弟、官相、文官、武官、父母哥舅妹等；以及一定场面气氛如行兵、文宴武宴游园、结婚、贺喜等，加以应用曲牌吹奏，每一曲调的应用均有严格的规定；这是潮剧最早期应用的伴乐形式，但这种规格，在潮剧吸收了其他伴乐曲调以后，早就不存在了。

潮剧应用唢呐分为大小二种，俗称“大吹”和“吹仔”；大唢呐在吹唢呐曲牌用得较多，小唢呐在伴唱方面用得较多。

兹将唢呐曲牌吹奏用调，按常用音与西洋调门作图解对比如下：

潮剧唢呐调门图解



上字调	乙字调	大工调	六字调	凡字调	小工调	尺字调	正名
七孔或盖五	六孔或盖乙	五孔或盖乙	四孔或盖尺	三孔或盖工	二孔或盖凡	一孔或盖六	俗名
$\flat B$	$\flat A$	$\flat G$	$\flat F$	$\flat E$	$\flat D$	$\flat C$	合调
6	7	1	2	3	4	5	常用音
7	1	2	3	4	5	6	
1	2	3	4	5	6	7	
2	3	4	5	6	7	1	
3	4	5	6	7	1	2	
4	5	6	7	1	2	3	
5	6	7	1	2	3	4	
6	7	1	2	3	4	5	
6	7	1	2	3	4	5	音
7	1	2	3	4	5	6	
1	2	3	4	5	6	7	
2	3	4	5	6	7	1	
3	4	5	6	7	1	2	
4	5	6	7	1	2	3	
5	6	7	1	2	3	4	
6	7	1	2	3	4	5	
							少用音

潮剧唢呐曲牌调原来自“正音戏”唢呐牌子（包括伴奏唱腔在内）并掺杂着其他汉剧、秦腔等剧种的杂个锣鼓曲调等糅化而形成。原正音戏的伴奏吹奏，有一定的连奏形式如三关、哪咤闹海、破阵、封相、八仙庆寿、十仙、截刚、蔡文姬等剧目，均有一定若干曲牌连奏而成一套，这些牌调的连奏随正音戏传入潮属后，一为流入民间演化而形成“潮州民

“大锣鼓”作为游神庙会广场音乐娱乐形式。一为纸影班和民间礼佛颂经的过门法曲所吸收沿袭应用。潮剧唢呐牌子一面直接由正音戏承继其唢呐牌调，但一部分则由“大锣鼓系”，纸影戏，过门法曲班社中再吸收，互相影响，而逐渐演化形成，多有密切的关系。

三十年前唢呐牌调为潮剧伴奏主要形式，但受其它剧种影响之后，已逐渐由弦索乐取而代之，由是唢呐牌调目前已居次要地位其连奏的成套规格也随着戏目的失传而散失，目前能够搜集到的仅二百余首，而目前已知的牌子名则不下数百首。

(3) 笛套，是潮剧另一优美的伴奏形式，用于摆酒，迎客，喜爱弄清雅场面，笛和唢呐为潮剧原始的领奏乐器，以音色悠扬清丽，曲调旋律细致，而别具风格，但目前也已随着潮剧伴奏更迁易代而退居次要地位，甚少用。

笛套的来源似脱自流传入潮的昆腔班，一为吸收民间笛套曲调而形成。相传明代广西剧使陈懋临挈乐工自京把笛谱传入潮阳。而民间吹笛，首推潮阳，其笙、箫、管、笛，为其擅长并保存不少古谱，这也给潮剧伴奏深刻影响。

(4) “弦诗乐”，“弦诗乐”之名原指潮州民间古乐诗谱之演奏，目前却是包括民间丝弦，吹管，弹拨等乐器的演奏总称。其曲调丰富繁多，流布民间极广，在潮剧伴奏的应用上占其总分量达到百分之六十以上。

考原来潮乐的古诗谱如：寒鸦戏水，凤求凰，大八板，浪淘沙，平沙落雁，柳青娘，粉红莲，昭君怨等，其句数板拍拘谨，结构严整，保存古乐演奏旧调；均有头板，搭打，三板一定变奏段落。其原来记谱不用“工尺”而用“二四”记谱（参阅本文（三）音谱的形成和运用，有关“二四”记谱的说明）。这些“二四”记谱，保存了“轻三六”“重三六”“活五”谱古调式，与中国其他地方乐种不同。其声多用揉按，似云自古琴，而把6(7)3(4)二音加以变化，琴律有载：“琴为古乐所用者，宫、商、角、征、羽五音，故以五弦散声配之，其二变之声，惟用古清商，调之侧弄。”潮乐古诗谱仍旧保存了“其声多二变”之特点，尤以“活五”古调，一声数韵，圆润变化，而形成另一特殊调式，甚值得研究。根据历代乐志的记载，唐宋以前乐谱皆以宫、商、角、征、羽、变宫、变征七声记谱，自元明以后，胡乐入主中原，才开始流播“工尺”谱，作为记谱符号，明史乐志说：“张翥疏下礼官，言音律久废，太常诸官，循习工尺字谱，不复知有黄钟等调。”所以潮乐的古谱二四记谱，似为元明以前脱胎自琴谱的民间记谱符号；假如这一说法能获得证实，则潮州民间古诗谱，当然为唐宋遗曲下来的古乐无疑。

弦诗乐除了保存原有古诗谱的乐律，演奏法之外，经过历代易迁，还色括以下几方面的曲调。

- ①溶化原有笛套诗谱，喇叭曲牌而为弦诗乐曲；
- ②吸收正音戏，汉剧，粤剧以及其他地方戏曲伴奏乐曲调；
- ③流行各地民间歌谣，小调；
- ④道调，佛曲，民间祭祀饮宴曲调；
- ⑤南洋各地流行民歌曲调；
- ⑥历代潮剧乐师，教戏先生创作的曲调等等。

这些吸收及创作的乐曲，经过潮乐演奏方法的变化，音律变化，从节奏到旋律，音色纳采用等等，都起了吸收后的溶化作用，而变为潮乐自己的弦诗曲调。

1954年4月完稿

(原载广东人民出版社出版“潮剧音乐”一册)





[General Information]

书名=潮剧音乐资料汇编 七 理论资料选辑

作者=潮剧音乐工作组广东潮剧院整理；中国音乐家协会广东公会，中国戏剧家协会广东分会，广东省文化局戏曲工作室，广东民间音乐研究室编

页数=70

出版社=

出版日期=1979. 06

SS号=12896993

DX号=000007703344

URL=<http://book.szdnnet.org.cn/bookDetail.jsp?dxNumber=000007703344&dc=251B8192937D250382B3B99C77625CA8>